1996

bianco&nero

Susan Sontag
La cinefilia è in crisi?

Maurizio Grande
Il corpo e la macchina

Virginia Woolf
Al cinema

Maurizio Nichetti
Io e l'altro

Sul set di *Nirvana*

Film e libri

3-4

Centro Sperimentale di Cinematografia

LINDAU

bianco&nero

Bianco & Nero

Rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia
a. LVII, n. 3-4, luglio-dicembre 1996

Direzione
Orio Caldiron

Redazione
Gianni Canova, Caterina Cerra, Stefano Della Casa, Silvia Tarquini

Hanno collaborato a questo numero:
Vito Amoruso, Sergio Brancato, Gianni Canova, Lorenzo Codelli, Giulia D'Agnolo Vallan, Carlo D'Alessio, Daniela Daniele, Roberto De Gaetano, Stefano Della Casa, Paolo Dilonardo, Maurizio Grande, Franco La Polla, Anton Giulio Mancino, Paolo Marocco, René Marx, Salim Menia, Rino Sciarretta, Silvana Silvestri, Giorgio Simonelli, Susan Sontag, Paolo Taggi

Copertina e impaginazione
Daniele Lo Faro, Gianluca Mizzi

Direttore responsabile: Orio Caldiron. Direttore editoriale: Angelo Libertini.
Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949

Direzione e redazione
Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. 06-72.29.43.01, tel. e fax 06-72.22.369

Centro Sperimentale di Cinematografia
Presidente: Orio Caldiron. Consiglio di amministrazione: Emerenzio Barbieri, Giuseppe Cereda, Roberto Cicutto, Carlo di Carlo, Giovanni Grazzini, Aldo Papa. Direttore Generale: Angelo Libertini.
Dirigente Servizio biblioteca e editoria: Fiammetta Lionti.

Lindau, via Bernardino Galliari 15 bis, 10125 Torino
Tel. 011-669.39.10, fax 011-669.39.29

Tipografia
A4 Servizi Grafici s.n.c., Chivasso

In copertina:
Nirvana di Gabriele Salvatore

Inchiesta	9	Fine del mito *Susan Sontag*
	16	La cinefilia è in crisi? Interventi di *Alberto Abruzzese, Alexander Adabašian, Silvano Agosti, Adriano Aprà, Jean-Claude Biette, Kathryn Bigelow, Sergej Bodrov, Frédéric Bonnaud, Jean Breschiant, Roberto Cicutto, Michel Ciment, Pappi Corsicato, Giuseppe De Santis, Emidio Greco, Thierry Horguelin, Jean-Pierre Jeancolas, Leonard Kastle, Jacques Kermabon, Naum Kleiman, Carlo Lizzani, Mario Martone, Francesco Maselli, John McNaughton, Mario Monicelli, Luc Moullet, Vladimir Naumov, Mark Rappaport, Kirill Razlogov, Vieri Razzini, Jean Roy, Gabriele Salvatores, Andrew Sarris, Louis Seguin, Paul Vecchiali*
Film	75	Il corpo e la macchina *Maurizio Grande*
	84	Soglie terminali della corporeità *Gianni Canova*
	89	Il centro e i margini *Giorgio Simonelli*
	95	Raccontare, raccontarsi *Paolo Taggi*
	105	L'occhio e il vampiro *Roberto De Gaetano*
	110	La misura del tempo *Paolo Marocco*
	119	L'alieno e l'ideologia *Franco La Polla*
Libri	129	Una foresta di pellicole *Lorenzo Codelli*
	134	Il cinema, l'estetica, i simulacri *Maurizio Grande*
	139	Relazioni pericolose *Carlo D'Alessio*
	145	A viva voce *Stefano Della Casa*
	151	Mitologie del moderno *Sergio Brancato*
	159	La nuova covata malefica *Anton Giulio Mancino*
Scritture	169	Al cinema *Virginia Woolf*
	173	Schermi vittoriani *Daniela Daniele*
	183	Paul Auster, la "finzione suprema" *Vito Amoruso*
Intervista	191	Maurizio Nichetti Io e l'altro *a cura di Gianni Canova*
Sopralluoghi	217	Sul set di *Nirvana* *Fabrizio Marchesi*

Se la scrittura è sempre apertura di una "linea di vita", questo accade perché risponde ad un urto, è effetto di un incontro (con un'opera, un tema, un oggetto teorico). L'incontro sottrae la scrittura alla sua banale interiorità e la apre ad un'esteriorità radicale e vitale.

La scrittura e il pensiero di Maurizio Grande – scomparso il 30 novembre 1996 – sono stati sempre contrassegnati dalla incidenza di questi incontri. Dal primo incontro con il cinema di Carmelo Bene, *Carmelo Bene e il circuito barocco* (1973), proprio per gli studi monografici di «Bianco & Nero», ai molteplici e ripetuti incontri con oggetti teorici veri e propri (il linguaggio cinematografico, la teoria del cinema, la scrittua teatrale ecc.), fino al grande incontro con il cinema italiano, con una certa tradizione del cinema italiano, quella della commedia (*Abiti nuziali e biglietti di banca*, 1986, *Il cinema di Saturno*, 1992, *Eros e politica*, 1992). La commedia cinematografica italiana non diventa solo lo spazio per una riflessione teorico-critica che ridisegna una nuova mappa del cinema italiano, ma è anche il luogo di una riflessione sul carattere serio e sovversivo del comico, sui rapporti stretti e indissolubili fra cinema e società e soprattutto diventa il luogo di una lettura, sottile e potente, dei meccanismi – comici e patetici allo stesso tempo, cioè grotteschi – della vita privata, sociale e politica italiana.

Il marchio di una scrittura che diviene in rapporto all'oggetto incontrato, che rifugge la ricognizione e la compilazione, è *l'invenzione concettuale*. La creazione e la costruzione del concetto sono la risposta all'impatto con l'oggetto, alla pressione delle cose da dire. L'invenzione concettuale non coincide necessariamente con il neologismo. Non si tratta di coniare nuovi termini o concetti, si tratta di costruire delle *configurazioni concettuali*, dei *piani teorici*, in cui rivitalizzare e rinnovare vecchi concetti, costruire delle zone teoriche dense, dove l'oggetto ritrovi ampliata la sua *area di senso*, sovvertire la sua comprensione comune.

La scrittura di Maurizio Grande è costantemente animata dall'*invenzione concettuale* e dal suo doppio movimento: la *velocità dell'intuizione* e la *lentezza della comprensione*. La molteplicità degli oggetti indagati (cinema e teatro in primo luogo) e la varietà delle forme, delle pratiche e dei metodi di lettura (semiotica, psicoanalisi e filosofia) hanno avuto come filo connettore l'immagine di un pensiero e di una scrittura costantemente tesi alla costruzione e invenzione concettuale. In ogni scritto emerge una tensione – in primo luogo *etica* – verso la necessità di dire qualcosa che vada oltre la configurazione dell'ovvio, la combinazione del cliché. E questa necessità trova nell'invenzione concettuale (di qui la priorità data alla filosofia, non come disciplina, ma come pratica del concetto) il suo momento istitutivo. La sua riflessione è stata, da questo punto di vista, sempre esemplarmente teorica (nelle forme della teoria pura o applicata): ha trovato, cioè, nella pratica concettuale la forma di una costante ridefinizione dell'oggetto indicato, mai dato per scontato nella sua "datità".

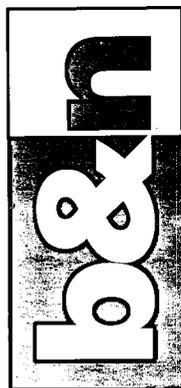
Gli interventi che vengono presentati in questo numero di «Bianco & Nero» (rivista al cui attuale rilancio Maurizio aveva contribuito in termini di disponibilità di idee e di spunti) testimoniano di questa disposizione teorica: *Il cinema e l'estetica*, partendo dalla rilettura di alcuni testi di riflessione teorica sulle forme del linguaggio cinematografico, si interroga sulle condizioni attuali di un'estetica del cinema: ma è con *Il corpo e la macchina,* un saggio sull'immagine del corpo (dell'attore) nel cinema americano contemporaneo, che ci troviamo di fronte all'ultimo – in termini propriamente teorici – incontro inciso nella scrittura. Un incontro che ha dato vita ad una costruzione concettuale inedita e ricca, che concatena la *body machine* alla «macchina ibridata», all'«etica della violenza» – attraversando *Crash*, *Via da Las Vegas*, *Pulp Fiction* – e la cui posta in gioco è alta: pensare l'immagine del corpo – e delle sue mutazioni – nel cinema contemporaneo come indice di un rapporto radicale e liminare tra uomo e mondo. Una radicalità leggibile nel passaggio da un cinema dell'incontro (neorealismo), dell'incontro dei corpi (nouvelle vague), a un cinema dello scontro dei corpi come unica dimensione vitale (*Crash*, le ferite, l'eccitazione e la morte).

E allora, forse, l'incontro che anima la scrittura è sempre l'incontro segreto con la morte: la scrittura è la risposta alla frequentazione quotidiana con la morte. È l'incontro con la morte che fa della scrittura una linea di vita. Ma quando l'incontro si tramuta in scontro inesorabile, allora non c'è più spazio per il corpo, per la scrittura, per la vita.

Roberto De Gaetano

inchiesta

sta

inc

La cinefilia è in crisi?

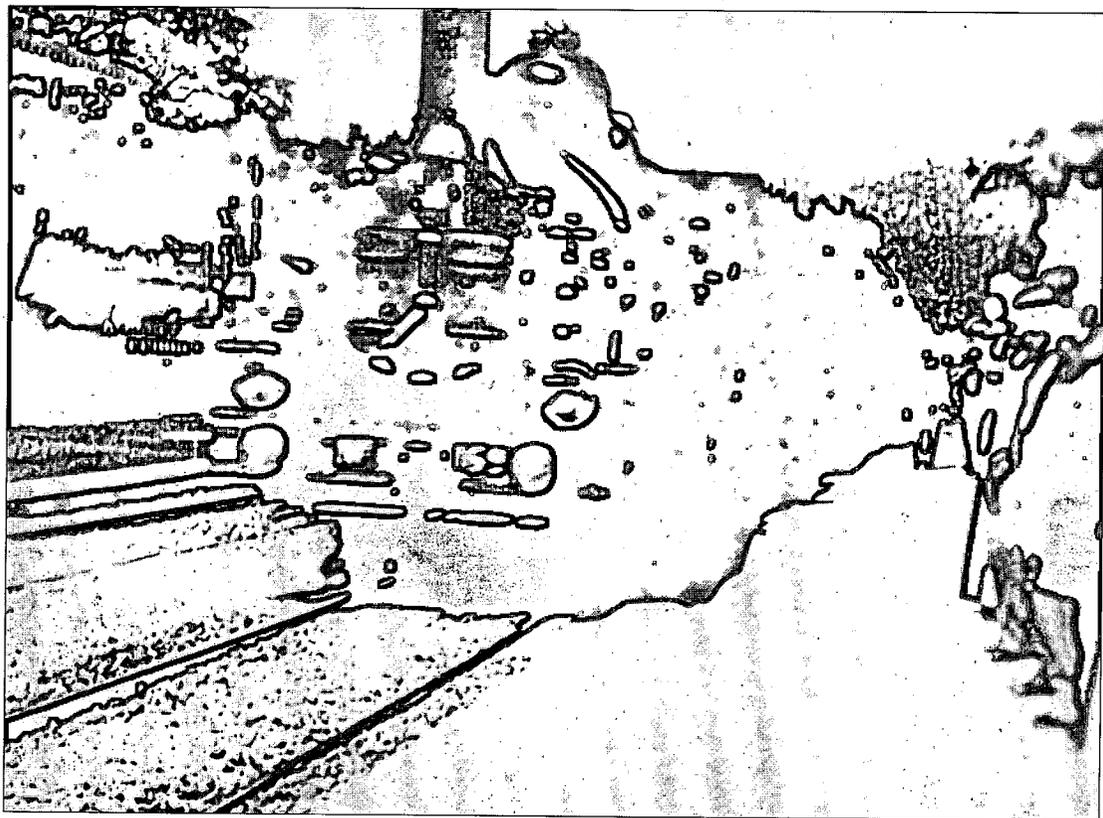
Susan Sontag

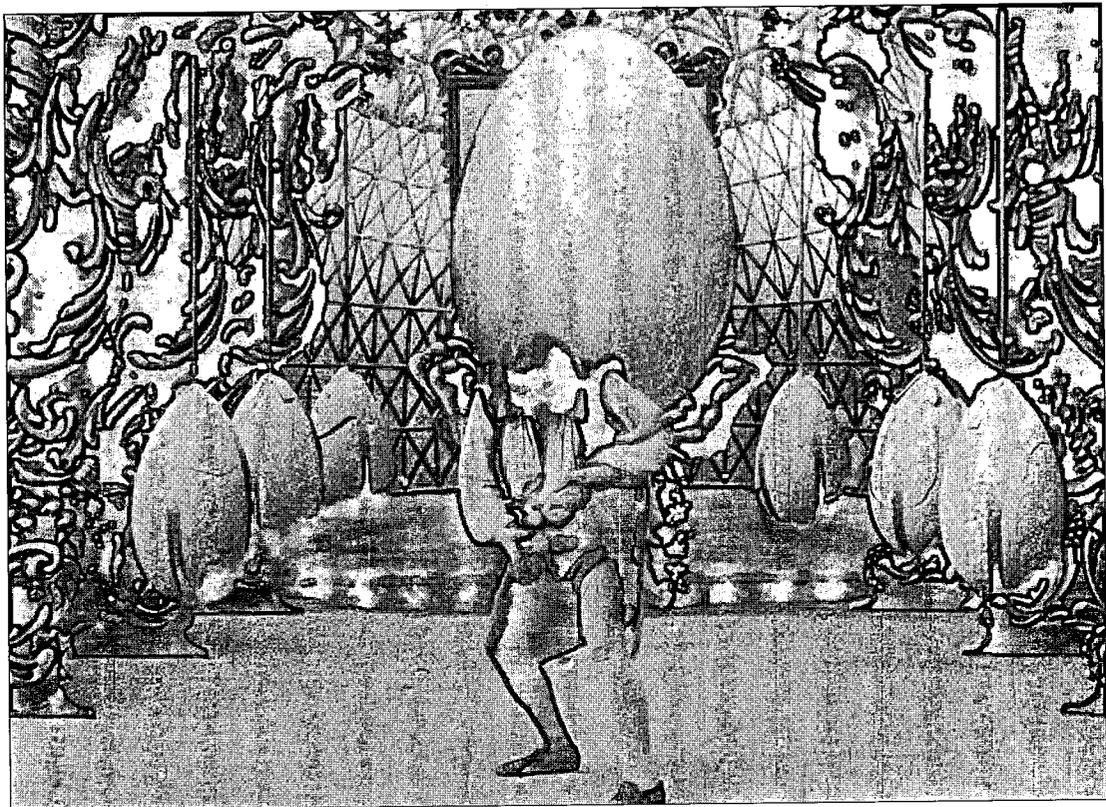
Fine del mito

I cento anni del cinema sembrano avere la forma di un ciclo vitale: una nascita inevitabile, la costante accumulazione di glorie, e l'avvio, nell'ultimo decennio, di un ignominioso, irreversibile declino. Ciò non significa che non ci saranno più nuovi film da poter ammirare. Ma tali film non saranno semplicemente eccezioni; ciò vale per le grandi prove in ogni arte. Dovranno essere eroiche violazioni delle norme e delle pratiche che oggi governano la cinematografia in tutto il mondo capitalista o che al capitalismo aspira – il che significa, ovunque. E i film ordinari, i film fatti per puri scopi di intrattenimento (cioè commerciali), continueranno a essere sorprendentemente insulsi; e clamorosamente già non riescono, nella maggior parte dei casi, a richiamare quel pubblico a cui cinicamente mirano. Mentre è essenziale per un grande film, oggi più che mai, rappresentare un'impresa unica, il cinema commerciale si accontenta di una politica di produzione cinematografica derivata, di un'arte sfacciatamente combinatoria o ricombinatoria, nella speranza di riprodurre i successi del passato. Ogni film che spera di raggiungere il più vasto pubblico possibile è concepito come una sorta di remake. Il cinema, un tempo salutato come l'arte del XX secolo, appare oggi, mentre il secolo si chiude, un'arte in decadenza.

Forse non è il cinema che è finito... ma soltanto la cinefilia – il particolarissimo genere d'amore che il cinema ha ispirato. Ogni arte genera i suoi fanatici. Ma l'amore che il cinema ha ispirato è stato speciale. Nasceva dalla convinzione che il cinema fosse un'arte diversa da ogni altra, più di ogni altra moderna e accessibile, poetica e misteriosa, erotica e morale – tutto allo stesso tempo. Il cinema aveva i suoi apostoli (era come la religione). Il cinema era una crociata. Il cinema era una visione del mondo. Gli amanti della poesia o dell'opera o della danza non credono che esista *soltanto* poesia o opera o danza. Ma per gli amanti del cinema era possibile pensare che ci fosse soltanto il cinema. Che i film racchiudessero ogni cosa – e così era. Erano a un tempo il libro dell'arte e il libro della vita.

Come in molti hanno notato, cent'anni fa l'inizio della cinematografia fu, opportunamente, un doppio inizio. In quel primo anno, il 1895, furono realizzati due tipi di film, che proponevano due modalità di cinema possibile: il cinema come trascrizione di vita reale non teatralizzata (i fratelli Lumière) e il cinema come invenzione, artificio, illusione, fantasia (Méliès). Ma questa non è mai stata una vera opposizione. Per quei primi spettatori che assistettero a *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* dei fratelli Lumière, la trasmissione attraverso la macchina da presa di una scena banale fu un'esperienza fantastica. Il cinema cominciò nella meraviglia, meraviglia che la realtà potesse essere trascritta con tale magica immediatezza.

Tutto il cinema è un tentativo di perpetuare e reinventare quel senso di meraviglia. Tutto

«L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat» di Louis Lumière

comincia con quel momento di cent'anni fa in cui il treno entrò nella stazione. La gente interiorizzava i film, proprio come quegli spettatori lanciavano grida d'eccitazione, addirittura piegavano la testa, mentre il treno sembrava muoversi verso di loro. Fino a quando l'avvento della televisione non ha svuotato le sale cinematografiche, fu grazie alla settimanale visita al cinema che si imparava (o si cercava di imparare) a camminare, fumare, baciare, lottare, soffrire. I film ci davano indicazioni su come essere attraenti, del tipo... fa un bell'effetto un impermeabile indossato anche quando non piove. Ma qualunque cosa ricavassimo dal cinema, non era che una parte della più ampia esperienza del perdersi in vite, in volti che non erano i nostri – che è la forma più inclusiva di desiderio incarnata nell'esperienza filmica. L'esperienza più forte stava semplicemente nell'arrendersi, nel farsi trasportare da ciò che appariva sullo schermo. Si desiderava essere rapiti dal film.
Prima condizione per essere rapiti era quella di lasciarsi sopraffare dalla presenza fisica dell'immagine. E "andare al cinema" era a tal fine condizione essenziale. Vedere un grande film solo in tv significa non averlo veramente visto. (Ciò è ugualmente vero per quei film fatti per la tv, come *Berlin Alexanderplatz* di Rainer Werner Fassbinder e i due *Heimat* di Edgar Reitz.) Non si tratta soltanto della differenza di dimensioni: della superiorità dell'immagine più grande di noi nella sala cinematografica rispetto alla piccola immagine nella scatola di casa. Le condizioni in cui prestiamo attenzione all'interno di uno spazio domestico sono ra-

«La poule aux œufs d'or» di Georges Méliès

dicalmente irrispettose del film. Dal momento che la pellicola non ha più un formato standard, gli schermi di casa possono essere grandi quanto la parete d'un soggiorno o d'una camera da letto. Ma si resta comunque in un soggiorno o in una camera da letto, da soli o in compagnia dei familiari. Per essere rapiti, bisogna trovarsi in una sala, seduti al buio tra anonimi sconosciuti.

Non c'è cordoglio che possa riportare in vita i rituali scomparsi – erotici, meditativi – della sala buia. La riduzione del cinema a immagini aggressive, e la spregiudicata manipolazione di immagini (attraverso un montaggio sempre più rapido) per fare maggior presa sull'attenzione, hanno prodotto un cinema incorporeo, inconsistente, che non richiede la piena attenzione di nessuno. Le immagini ora appaiono in ogni dimensione e su una varietà di superfici: su schermo in una sala, su schermi domestici piccoli quanto il palmo di una mano o grandi quanto una parete, sui muri delle discoteche e su megaschermi installati negli stadi e sulle facciate di alti edifici pubblici. La vera e propria ubiquità delle immagini in movimento ha invariabilmente minato i criteri di giudizio che un tempo la gente aveva sia per il cinema come arte in tutto il suo rigore che per il cinema come intrattenimento popolare.

Nei primi anni non ci fu, in fondo, alcuna differenza tra il cinema come arte e il cinema come intrattenimento. E *tutti* i film dell'era del muto, dai capolavori di Feuillade, Griffith, Dziga Vertov, Pabst, Murnau, King Vidor fino alle commedie e ai melodrammi più stereotipati, sono

d'un livello artistico altissimo, se paragonati alla gran parte di ciò che sarebbe venuto poi. Con l'avvento del sonoro, la fabbricazione di immagini perse molto del suo splendore e della sua poesia, e le regole commerciali si inasprirono. Questo modo di far cinema – il sistema hollywoodiano – dominò la produzione cinematografica per circa venticinque anni (grosso modo dal 1930 al 1955). I registi più originali, come Erich von Stroheim e Orson Welles, furono sconfitti dal sistema e alla fine trovarono esilio artistico in Europa – dove allora vigeva più o meno lo stesso sistema anti-qualità, con budget più ridotti; durante questo periodo soltanto in Francia venne realizzato un gran numero di film superbi. Poi, nella seconda metà degli anni '50, si riaffermarono idee d'avanguardia, fondate su quella concezione di cinema come artigianato di cui si erano fatti pionieri i film italiani dell'immediato periodo postbellico. In folgorante quantità, film originali, appassionati, di grandissima serietà furono realizzati con nuovi attori e troupe minuscole, vennero presentati ai festival cinematografici (che diventavano sempre più numerosi), e da lì, inghirlandati di premi, nelle sale di tutto il mondo. Questa età dell'oro durò per vent'anni.

Fu in questo particolare momento dei cento anni di storia del cinema che andare a vedere i film, pensare ai film, parlare dei film divenne una passione tra gli universitari e i giovani in generale. Ci si innamorava non soltanto degli attori ma del cinema in quanto tale. La cinefilia s'era inizialmente manifestata in Francia negli anni '50: il suo forum fu la leggendaria rivista cinematografica «Cahiers du Cinéma» (seguita da riviste altrettanto fervide in Germania, Italia, Gran Bretagna, Svezia, Stati Uniti, Canada). I suoi templi, man mano che essa si diffondeva da un capo all'altro dell'Europa e delle Americhe, furono le cineteche e i cine-club che spuntavano in gran numero, specializzandosi in film del passato e in retrospettive dedicate a registi. Gli anni '60 e i primi anni '70 furono l'età febbrile dell'andare al cinema, con il cinefilo a tempo pieno sempre speranzoso di trovare un posto più vicino possibile al grande schermo, idealmente al centro della terza fila. «Non si può vivere senza Rossellini», dichiara un personaggio in *Prima della rivoluzione* (1964) di Bertolucci – e ci crede.

La cinefilia – una fonte di giubilo nei film di Godard e di Truffaut e del primo Bertolucci e di Syberberg; un cupo lamento in alcuni recenti film di Nanni Moretti – è stata per lo più un fenomeno dell'Europa occidentale. I grandi registi dell' "altra Europa" (Zanussi in Polonia, Anghelopulos in Grecia, Tarkovskij e Sokurov in Russia, Jancsó e Tarr in Ungheria) e i grandi registi giapponesi (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Oshima, Inamura) non tendono alla cinefilia, forse perché a Budapest, Mosca, Tokyo, Varsavia o Atene non c'era la possibilità di farsi una cultura da cineteca. Caratteristica del gusto cinefilo era abbracciare sia i film d'arte che quelli popolari. Perciò, la cinefilia europea aveva un rapporto romantico con i film di alcuni registi della Hollywood all'apogeo dello studio system: Godard con Howard Hawks, Fassbinder con Douglas Sirk. Naturalmente, questo momento – quello dell'emergere della cinefilia – fu anche il momento in cui lo studio system hollywoodiano si stava disgregando. Pareva che il far cinema avesse riconquistato il diritto all'esperimento; i cinefili potevano *concedersi* di essere passionali (o sentimentali) nei confronti dei film di genere della vecchia Hollywood. Uno stuolo di gente nuova esordì nel cinema, compresa una generazione di giovani critici cinematografici dei «Cahiers du Cinéma»; figura dominante di quella generazione, anzi di vari decenni di cinematografia, fu Jean-Luc Godard. Alcuni scrittori si rivelarono cineasti di straordinario talento: Alexander Kluge in Germania, Pier Paolo Pasolini in Italia. (Il modello dello scrittore che si dedica al cinema era in realtà emerso precedentemente, in Francia, con Pagnol negli anni '30 e Cocteau negli anni '40;

«Nascita di una nazione» di David W. Griffith

ma fu solo negli anni '60 che ciò sembrò, almeno in Europa, normale). Il cinema pareva rinato. Per circa quindici anni ci furono nuovi capolavori ogni mese, e ci si poteva permettere di immaginare che la cosa sarebbe continuata in eterno. Come sembra lontano ora quel tempo. A dire il vero, c'è sempre stato un conflitto tra il cinema come industria e il cinema come arte, tra il cinema come routine e il cinema come esperimento. Ma il conflitto non era tale da rendere impossibile la realizzazione di film meravigliosi, a volte all'interno e a volte all'esterno della produzione corrente. Ora la bilancia pende decisamente a favore del cinema come industria. Il grande cinema degli anni '60 e '70 è stato completamente ripudiato. Già negli anni '70 Hollywood plagiava e banalizzava le innovazioni di metodo narrativo e di montaggio dei nuovi film europei di successo e di quelli indipendenti, e sempre marginali, americani. Poi è arrivata la catastrofica crescita dei costi di produzione degli anni '80, che ha garantito la riaffermazione a livello mondiale degli standard industriali di produzione e distribuzione cinematografica, su scala molto più coercitiva, e questa volta veramente globale. Il risultato lo si può vedere nel destino melanconico di alcuni fra i più grandi registi degli ultimi decenni. Che posto c'è oggi per un battitore libero come Hans Jürgen Syberberg, che ha del tutto smesso di fare film, o per il grande Godard, che ora fa film sulla storia del cinema, su video? E si potrebbero citare altri casi. L'internazionalizzazione dei finanziamenti, e di conseguenza dei cast, è

stata un disastro per Andrej Tarkovskij negli ultimi due film della sua stupenda (e tragicamente breve) carriera. E queste condizioni del far cinema si sono rivelate un disastro artistico per due dei registi di maggior valore ancora in attività: Krzysztof Zanussi (*La struttura del cristallo, Illuminazione, La spirale, Contratto di matrimonio*) e Theo Anghelopulos (*Ricostruzione di un delitto, Giorni del '36, La recita*). E cosa succederà ora a Bela Tarr (*Dannazione, Satantango*)? E come farà Aleksandr Sokurov (*Spasii sokrani, Dni satmenija, Krug wtoroj, Kamen, Tichie stranitsni*) a trovare il denaro per continuare a fare film, i suoi film sublimi, alle dure condizioni del capitalismo russo?
Come era prevedibile, l'amore per il cinema è scemato. Alla gente piace ancora andare al cinema, e alcuni ancora se ne interessano e da un film si aspettano qualcosa di speciale, di necessario. E si fanno ancora film stupendi: *Naked* di Mike Leigh, *Lamerica* di Gianni Amelio, *Verhängnis* di Fred Kelemen. Ma non si riscontra quasi più, almeno tra i giovani, quell'amore per i film caratteristico della cinefilia, che non è soltanto amore ma anche *gusto* d'un certo tipo per i film (radicato nell'enorme voglia di vedere e rivedere quanto più è possibile del glorioso passato del cinema). La stessa cinefilia è finita sotto accusa, come qualcosa di eccentrico, antiquato, snob. Perché implica che i film siano esperienze uniche, irripetibili, magiche. La cinefilia ci dice che il remake hollywoodiano di *Fino all'ultimo respiro* di Godard non può essere bello come l'originale. La cinefilia non ha alcun ruolo nell'era dei film iperindustriali. Perché non può fare a meno, proprio in virtù della gamma e dell'eclettismo delle sue passioni, di sostenere l'idea di film come oggetto innanzitutto poetico; e non può fare a meno di indurre anche coloro che sono al di fuori dell'industria cinematografica, come i pittori e gli scrittori, a fare dei film. È esattamente questo che doveva essere sconfitto. Che è stato sconfitto.
Se la cinefilia è morta, allora anche i film sono morti... non importa quanti film, anche bellissimi, si continueranno a fare. Se al cinema si potrà ridar vita, sarà soltanto attraverso la nascita d'un nuovo genere di cine-amore.

(Traduzione di Paolo Dilonardo)

«Bianco & Nero» ha "girato" gli interrogativi posti da Susan Sontag nel suo intervento a critici, studiosi, autori, imprenditori, ottenendo più di una trentina di risposte che, senza pretese di completezza, propongono un giro d'orizzonte sullo scenario di fine secolo. Le dichiarazioni sono state raccolte da Giulia D'Agnolo Vallan negli Stati Uniti, René Marx e Salim Menia in Francia, Rino Sciarretta in Russia, Silvana Silvestri in Italia.

«Femmine folli» di Erich von Stroheim

Alberto Abruzzese
La merce e il dono

Si prova amore per ciò che ci manca, per ciò che vogliamo rivedere, per ciò che ci sentiamo spinti a consumare e che ci consuma, per ciò che produciamo a nostra immagine e somiglianza, per ciò che ci di-vide. È una tesi ben nota, ormai generalmente accettata da tutti, e quindi una tesi che per potere funzionare ha bisogno di un contenuto forte, che la riscatti della sua banalità. A essa tuttavia Susan Sontag, in questa sua breve nota sul compiersi secolare del cinema, sembra alludere quasi non ne avesse coscienza, dando a credere di parlare di cinema e solo un poco di se stessa. Dando a credere di ragionare davvero sulla storia e crisi del cinema e non sulla propria esclusiva esperienza di spettatore cinematografico, di *corpo* ferito appunto nel suo *personale* e antico rapporto con il cinema, *quel cinema* che ora continua ad amare e quindi si limita a desiderare nella *forma scritta* della nostalgia, di una memoria delusa e intellettualmente mediata dalle certezze della *critica*. Sontag, invece di raccontare il cinema, racconta se stessa e la sua intima appartenenza agli stretti perimetri in cui la critica ha inibito il senso del cinema e ha creato una comunità a essa conformata. Ci dice, dunque, molto sulla storia della critica, ma assai poco sul consumo cinematografico. Tuttavia il suo ragionamento, proprio muovendo da una visione "amatoriale" del cinema (ricordate le sue belle pagine sui manifesti metropolitani e il loro destino domestico?), sollecita una interrogazione: per parlare del passato e del futuro del cinema è inevitabile misurare la distanza o vicinanza tra il proprio desiderio e la forma testuale del linguaggio cinematografico, della sua sopravvivenza, della sua origine? Sicuramente questa ottica ha il vantaggio di riscaldare l'approccio teorico e riconoscere in qualsiasi forma testuale la natura anfibia di un oggetto d'uso che si apre allo scambio simbolico, dunque all'investimento emotivo, quindi a una forma di agire sociale che incrocia sfera economica e sfera libidica, merce e dono.

Sembra un buon punto di partenza, questo, per ragionare sul cinema in una fase di passaggio come la presente, fase che vede innovazioni tecnologiche (la comunicazione digitale delle reti e dei suoi mercati) capaci di rivoluzionare tutte le certezze pragmatiche con cui le varie teorie sulla specificità dei linguaggi della riproducibilità tecnica dell'immagine hanno le loro nette distinzioni tra conversazione, scena dal vivo, teatro, cinema e tv. Ma non è così. O meglio, è così, ma solo se ammettiamo che l'intero nostro sistema comunicativo è fatto di oggetti d'amore, di infiniti doni e donatori: azioni che costituiscono l'abitare e si estendono in confini ben più estesi e intensi rispetto al punto di frattura tra il mito del cinema come arte e la sua mondanizzazione come commercio. La "cornice simbolica" per cui una merce si trasforma in dono rende bene la realtà vissuta dalla dimensione cinematografica nella sua globalità. Recentemente, dopo la ripresa di questo tema in rapporto alla tecnologia da parte di Roberto Esposito («Micromega», 4, 1994), Gino Frezza ha esplicitamente proposto l'interpretazione del cinema appunto come dono (cfr. *Cinematografo e cinema*, Cosmopoli, Roma 1996). Questa linea prospettica basta a far saltare ogni vincolo metodologico o ideologico: il dono, infatti, sospende i dispositivi ordinari della selezione e valutazione. Oggetto d'amore è un film di Godard come il più "innominabile" film trash. Lo è il cinema così come la tv. La scrittura come il rumore. Dunque non sono questi oggetti di *consumo amoroso* a identificare e soddisfare con la loro qualità le qualità dei soggetti sociali, ma sono questi ultimi, i soggetti, a farsene

«Charlot emigrante» di Charlie Chaplin

carico, a spargervi i propri affetti e desideri, a costruirli, usarli e distruggerli. Ovvero: esiste una pluralità di soggetti che nel discorso cinematografico di Susan Sontag non può non ritrovarsi perché ne è aristocraticamente (democraticamente) esclusa. Ma questi soggetti – alieni rispetto all'abitare di Susan Sontag e dunque alle radici del soggetto storico della modernità che essa *ha in mente* – sono altrettanto rilevanti se ci vogliamo sforzare di comprendere il secolo di visioni filmiche che si è compiuto e il possibile futuro dei desideri che vi si sono incarnati.

Sontag, almeno in questa occasione, nell'organizzare il discorso – non privo, come ho detto, di qualche elemento di interesse e tuttavia lacunoso non solo dal punto di vista sociologico o politico ma anche estetico – segue sin dall'inizio l'idea di un cinema che, per vivere o sopravvivere a se stesso, deve riuscire a essere o tornare a essere oggetto d'amore. Sontag sembra dunque concepire il cinema dentro la sfera del tutto particolare che nella quotidianità distingue l'intensità emotiva delle forme di culto: tuttavia dentro questa determinata forma di produzione e consumo – dai contorni più estesi ma qualitativamene consimili alla dimensione delle arti tradizionali – il polo di attrazione non si rivela essere il desiderio dello spettatore ma quello dell'autore. Non si tratta più, naturalmente, dell'autore in senso tradizionale (Sontag appartiene al gioco della democrazia storica). Ma questa idea di autore/gruppo serve a tenere in piedi lo statuto di autore: a non far sentire gli autori come la Sontag a disagio di fronte a un linguaggio che li ingoia alla stregua di spettatori e tuttavia li attende per una estrema prova: passare dalla narrazione scritta alla fascinazione audiovisiva. Si tratta appunto dell'unico possibile raccordo estetico tra l'autorità dell'autore e lo statuto del consumatore, tra la produzione artistica e quella cinematografica: una sorta di equilibrata fusione, autore collettivo o pubblico autorale. Cioè una figura che si definisce marcando la propria differenza rispetto alle forme generali del cinema di consumo e tuttavia offrendo un grado di popolarità più elevato rispetto agli altri linguaggi. Una figura che assolve, dunque, al tempo stesso l'emancipazione di chi produce e di chi consuma; la realizzazione di una sfera artistica ancora legittima nonostante si annidi nelle forme degradate della società capitalista e industriale; la dimensione di un consumo ancora individuale per quanto di gruppo. Susan Sontag ricorda i nomi dei registi che ama quasi fossero la sigla di un evento collettivo dotato di una qualità specifica, quella di ri-legare autore e pubblico in una forma di *credenza* opposta a quelle della civiltà dei consumi, cioè opposta agli altri oggetti d'amore, all'altro cinema, quello che

non ha avuto *fedeli* ma solo *pagani*. Il vitello d'oro negato dalla tavola della Legge.
Sontag annuncia, dunque, non la morte del cinema, ma quella della cinefilia: cioè il crollo di una comunità che rendeva possibile l'opera; la caduta di una religione. Non si interroga sulla parzialità del suo sguardo. Non riflette sul cinema che sfugge alla cinefilia e tuttavia sfugge anche a un cinema di intrattenimento privo di senso. Tantomeno si interroga sul cinema di consumo che si fa fenomeno di culto, rapimento, costruzione di identità. Tantomeno sulle forme estreme e dionisiache di cinefilia, sulle peregrinazioni televisive e post-televisive (si pensi al caso emblematico di Enrico Ghezzi). Ancora una volta una riduttiva semplificazione della storia e del linguaggio pretende di introdurre alla complessità: viene recuperata persino l'ingenua opposizione tra i Lumière e Méliès (con grande scandalo, vorrei supporre, per molti autori e cinefili). A parte alcuni tratti che valgono da quadretto d'epoca, l'analisi del cinema resta chiusa in uno schema oppositivo, profondamente legato alle ideologie (e pratiche) moderne della borghesia colta e progressista: da un lato il cinema/arte e dall'altro il cinema/merce. I modelli dell'interpretazione storica o sociale o antropologica vengono soffocati in un paradigma estetico che riduce storia, società e esperienza umana in una sola direzione: il soggetto storico della critica si fa carico di interpretare qualsiasi possibile rapporto tra spettatore e cinema. Il gioco è fatto: le sorti del cinema – il senso della sua origine, le forme fluide dei suoi apparati di sviluppo e dei suoi transiti multimediali, persino il suo incerto futuro – sono affidate alla sensibilità di una sola soggettività: esperienza e critica si firmano Sontag.
Detto questo – ma stravolgendo il discorso che Susan Sontag ci ha proposto esattamente in direzione contraria – l'idea di una comunità cinematografica fortemente coesa e motivata funziona bene non come risarcimento di una élite ma come definizione di tutto il cinema, dell'intera sua spaziatura epocale. Funziona bene l'idea di un cinema che nel tempo si è fatto sempre meno oggetto di credenza collettiva e individuale, e dunque sempre più eccessivo, disperato o austero nel tentativo di rimuovere la caduta delle sue forme di rappresentazione e del suo modello comunicativo, di vincere la concorrenza espressiva della tv generalistica e la nuova frontiera dei linguaggi digitali e delle reti. Persino l'attesa di un *ritorno* alla pienezza cinematografica può essere recuperata: cinema non significa film e film non significa messa in scena; il cinema è legato alla dimensione della sala e il film allo schermo; tuttavia la decontestualizzazione e destrutturazione della fruizione cinematografica, lungamente messa in opera dal consumo televisivo, ha funzionato da sopravvivenza dei suoi bisogni emotivi e delle sue condizioni percettive e territoriali: per esempio il set, il grande schermo, l'immedesimazione, l'opera. Dunque, se è vero che nei new media è possibile rimettere in gioco tutto e il suo contrario, il cinema, come eredità antropologica, pubblico di nicchia, patrimonio storico, seppure in modalità sradicate quanto quelle della sua epoca televisiva, potrebbe vivere dimensioni di consumo *altre*.

Alberto Abruzzese insegna Sociologia delle comunicazioni di massa all'Università la "Sapienza" di Roma. È stato critico teatrale e televisivo di «Rinascita». Tra le sue pubblicazioni: *Forme estetiche e società di massa* (1973), *La grande scimmia* (1979), *Metafore della pubblicità* (1990), *Lo splendore della tv* (1995), *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci* (1996). Ha realizzato il lungometraggio *Anemia* (1986).

Aleksandr Adabašian
Diventerà irriconoscibile

Il cinema è l'unica forma d'arte indiretta. La musica, il teatro, la danza e la letteratura nascono da un'esigenza interiore, innata, la cui espressione non richiede l'uso della tecnica. Se a un pittore mancano i colori può dipingere la parete con un chiodo; i versi e le poesie si possono comporre mentalmente; la musica, in assenza del pianoforte, può essere ottenuta battendo il ritmo con un bastone. Il teatro senza palcoscenico e camerino, può essere improvvisato per la strada senza scenografia, inventando semplicemente i costumi. Il cinema deve la propria nascita e sviluppo al progresso della tecnica. Non può esistere senza cinepresa e pellicola. È fatto di parti che si integrano: la letteratura come copione, la pittura come fonte di immagini, il teatro, la recitazione, come mezzo espressivo. Nessun'altra forma d'arte è così strettamente dipendente dalle novità tecnologiche. I suoni, i colori e i nuovi effetti speciali cambiano continuamente le potenzialità espressive del cinema, e i film girati cinquanta anni fa non riescono a attirare pubblico a meno che non vengano proiettati, per una sola volta, in una piccola sala. Una mostra di Vermeer, che dipingeva quattrocento anni fa con i colori e le tecniche di quel periodo, riesce a attirare visitatori da tutto il mondo, registrando presenze che i pittori contemporanei non osano neanche immaginare. Il valore di un'opera letteraria è completamente indipendente dal fatto che sia stata scritta con un bastoncino su una lavagna cerata, con la penna d'oca o con il computer.

Il cinema ha una precisa data di nascita. Per questo si differenzia. Le altre forme d'arte non hanno luogo e anno di nascita. In tutti i continenti, presso le varie popolazioni, in diversi periodi di tempo, comunque immemorabili, sono nati il teatro, la musica, la danza, la letteratura (non ha importanza se orale o scritta), la pittura e la scultura. Invece tutti sanno quando e dove è nato il cinema. Ne è noto il giorno, l'ora e il luogo preciso. Quindi, se esiste una data di nascita, è logico supporre che ci sia una data di morte. Lev Tolstoj ha scritto che la vita non finisce ma si trasforma con la morte. Per quanto riguarda il cinema si può dire che non morirà completamente, ma diventerà irriconoscibile. L'avvento della televisione, un altro risultato del progresso della tecnica, ha influito considerevolmente non solo sul produttore di cinema, ma soprattutto sullo spettatore. La possibilità di guardare un film a casa, in pantofole, quando si vuole, e oltretutto con il potere di fermare l'immagine, di tornare indietro e di rivedere l'episodio che più è piaciuto, cambia radicalmente il rapporto tra lo spettatore e lo spettacolo. Le vane speranze sul fatto che la qualità delle immagini sul grande schermo sia in ogni caso migliore di quella televisiva sono solo una mera consolazione. Non a caso i cinematografi sono costretti a ricorrere a trucchi quali l'effetto stereo o le immagini olografiche per attirare lo spettatore nelle sale. Ma è solo un fenomeno di breve durata. Con i passi minacciosi del convitato di pietra, l'immagine virtuale sorpasserà tali trucchi.

Il rituale di "andare al cinema" si sta perdendo. Non si sente più l'esigenza di vedere i film in una sala affollata per condividere insieme agli altri le stesse emozioni. La colpa non è del cinematografo; si tratta, più che altro, del cambiamento dello stile di vita. Il telefono, la televisione e il computer isolano sempre più la gente dal mondo esterno. Il nostro tenore di vita richiede sempre meno comunicazione e condivisione di emozioni, positive o negative che siano. Si potrebbe obiettare che anche le altre forme d'arte sono state impoverite dal pro-

«*Faust*» *di Friedrich W. Murnau*

blema dell'incomunicabilità, ma, per esempio, la letteratura ha sempre fruito di un rapporto individuale con il lettore; a teatro, ai concerti e alle mostre si continuerà a andare in quanto c'è la possibilità di vedere, o sentire, l'originale, l'autentico. Il cinema, fin dall'inizio, ha proposto copie, magari perfette, ma pur sempre copie. Il cinema, molto più di qualsiasi altra attività artistica, è un'industria, sottoposta a tutti quei fattori che la determinano (novità tecniche, richieste di mercato, concorrenza ecc.). Prendiamo in considerazione i mezzi di trasporto, per esempio. Quando in tutto il mondo ci si spostava a cavallo, tutto era molto semplice. Sussisteva solo il problema relativo alla scelta del cavallo e della carrozza. Poi sono arrivati i treni, le automobili e gli aerei, per cui è stato necessario convincere i passeggeri a utilizzare proprio tali mezzi di trasporto e non altri. Si è dovuto sedurli, ma l'esigenza è rimasta la stessa: il movimento nello spazio. Poiché il cinema è regolato da queste leggi oggettive, anche se cambiano la domanda e l'offerta, ci sarà pur sempre un movimento di spettatori fedeli nello spazio dell'arte, delle passioni, della bellezza e di tutto ciò che esiste tra la nascita e la morte. Del resto, come tutto questo avverrà e come si chiamerà non ha alcuna importanza. Naturalmente rimpiangiamo il vecchio caro cinema, così come ci mancano il ritmo cadenzato delle corse dei cavalli e lo scricchiolio delle ruote delle carrozze, mentre accanto a noi scorrevano lenti i paesaggi e avevamo il tempo di assaporarli e di sentirne gli odori. È un peccato, certo, ma l'aereo è più veloce!

Aleksandr Adabašian nasce a Mosca nel 1945. È scenografo e sceneggiatore di alcuni film di Nikita Mikhalkov: *Partitura incompiuta per pianola meccanica* (1976), *Oblomov* (1979), *Oci Ciornie* (1987). Ha collaborato alla sceneggiatura di *Come due coccodrilli* (1990) di Giacomo Campiotti. Nel 1990 ha realizzato *Mado, fermo posta*.

Silvano Agosti
Scorre sotterraneo

È sempre gradevole scoprire che Susan Sontag è una persona intelligente e che il suo rapporto con il cinema è profondo. Temo però che lei faccia l'errore che fanno molti di confondere la storia con la propria biografia. In realtà il settore di ricerca del linguaggio è stato brutalmente bloccato da due eventi: dall'industria cinematografica e dalle grandi dittature, il nazismo, lo stalinismo e anche la dittatura democratica americana, la dittatura di Hollywood che io semplifico chiamandola industria. Un film come *Un chien andalou* di Buñuel fa capire il percorso strepitoso che poteva fare il cinema perché, come dice lei stessa, il film di Buñuel è avanzato anche rispetto ai film di oggi. Il cinema, quando non lo si vede, vuol dire che sta scorrendo sotterraneo. I grandi fiumi non è che non ci siano quando non sono in vista, scorrono comunque sottoterra perché la loro tensione è quella di arrivare al mare e così i linguaggi espressivi hanno come tensione di arrivare alla creatività e a volte scorrono sotterranei perché scorrere alla luce del sole è un rischio, a volte perfino un rischio mortale.
Il cinema è sicuramente qualcos'altro, a partire dalla poesia di Majakovskij del 1926. Nel '26 è avvenuto questo cambiamento: dittatura e industria si sono impossessate del cinema d'autore, come dice Majakovskij: «Il cinema è un atleta / il cinema è portatore di idee / il cinema è per me quasi una visione del mondo / ma il cinema è malato / l'industria gli ha gettato negli occhi una manciata d'oro. / Abili imprenditori con storie lacrimose ingannano la gente». È un inganno che Majakovskij, con la sensibilità elementare dell'infanzia, ha capito subito. Ma la cosa curiosa è che la Sontag non si accorge che la ripetitività degli schemi nel cinema è una caratteristica fondamentale dell'industria. L'industria deve avere un prodotto ripetitivo perché deve sfornare la quantità e non la qualità. Farebbe meglio a distinguere fra cinema industriale e cinema d'autore. I pochi autori sono clandestini: o sono destinati alla clandestinità, o sono massacrati dall'industria, come è successo a Fellini e a grandi talenti. Fellini, finché ha avuto l'autorevolezza del proprio vigore creativo, l'ha fregata lui l'industria, poi l'industria si è vendicata, gli ha fatto fare cinque orrende opere subindustriali. E poi l'ha ucciso. Fellini è morto anche fisicamente per i suoi parti continuamente rimandati. Diciamo che l'industria ha vinto. Ma ha vinto cosa? L'assenza dell'immagine. Il cinema industriale è completamente privo di immagine perché invece di dare all'immagine l'espressività le dà una funzione. La funzione dell'immagine è di portare all'immagine seguente. Questo è il vizio intrinseco del cinema industriale: ogni immagine ha una funzione invece di un'espressività. Allora punta a quel concetto orrendo di "audience" dove gli esseri umani sono considerati come sagome industriali. C'è una concezione industriale dell'umanità dove il "quanto" è molto più interessante e molto più importante del "come". Invece nel cinema d'autore ogni immagine tende a essere un film perché si esprime in profondità e ogni immagine non è affatto detto che sia funzionale all'arrivo della seconda. È connessa con l'immagine che segue, ma non le è funzionale. Il cinema industriale ha un andazzo temporale orizzontale esattamente come i destini comuni degli uomini, nel senso che le persone percepiscono il tempo come la somma delle azioni che devono fare, ma questo non è il tempo, è semplicemente un sostituto dell'abisso che è il tempo vero. Sopra viene steso questo pavimento che sono l'insieme delle faccende che le persone devono compiere e questo viene erroneamente interpretato come tempo. Non ci de-

«La corazzata Potëmkin» di Sergej M. Ejzenštejn

ve essere il tempo abissale perché porta all'autogestione del destino e questo porta alla creatività e la creatività porta lontanissimo dall'apparato del potere.
Quanto alla cinefilia, l'amore per il cinema è un amore indotto ed è connesso quasi sempre più con la vanità che con il desiderio culturale, nel senso che il cinema è una specie di misterioso territorio dove la sessualità è consentita, dove la ricchezza vince, è un modello di *desiderata* dell'umanità. Invece io credo che il cinema vada amato come lo amerebbe una vacca, un cavallo, quando è capace di stupore. Io sogno che un mio film venga visto da un branco di animali in un bosco e che stiano lì a guardare. Il pubblico in questo momento non si stupisce, ha un tipo di frustrazione diversa da quella che aveva un tempo. Un esercente mi raccontava che quando uscì *L'uomo del banco dei pegni* la gente pagava il biglietto, entrava nella scena in cui si vedevano le tette, a tre quarti circa del film, e poi usciva. Allora la frustrazione era una cultura e non una condizione. Adesso è una condizione. In questo contesto il cinema non può che essere industriale ed essere una risposta di disperazione: fare evadere questi ergastolani di un tempo che non è il loro. L'idea della mia ricerca non è tanto fare cinema, quanto risvegliare negli spettatori una nostalgia incolmabile per la propria grandezza. Questo è quello che Susan Sontag non può capire in alcun modo perché è pur sempre un'autrice corteggiata dagli apparati culturali e non visceralmente respinta secondo i canoni di Walter Benjamin. Lei è espressione dell'industria.

Regista, montatore, produttore, esercente, scrittore, diplomato al Csc e specializzato al Vgik, Silvano Agosti ha realizzato, tra l'altro, nel '68 i *Cinegiornali del movimento studentesco*, l'opera collettiva *Tutti o nessuno/Matti da slegare* (1975), *D'amore si vive* (1983), l'inchiesta per la tv (con Bellocchio, Rulli e Petraglia) *La macchina cinema* (1978), i lungometraggi *N.P. Il segreto* (1971), *Nel più alto dei cieli* (1977), *Quartiere* (1987), *Uova di garofano* (1991), *L'uomo proiettile* (1995). Ha prodotto *Il pianeta azzurro* di Franco Piavoli.

Adriano Aprà

Un malato, un drogato?

Per me l'esperienza cinefila è cominciata il giorno in cui ho visto in un cinema di terza visione di Roma, che ora non c'è più, il "Colosseo", *La donna che visse due volte*. Lo vidi in ritardo, per curiosità, perché sapevo che i «Cahiers du Cinéma» prendevano sul serio Hitchcock, dileggiato in Italia. Lo vidi due volte di seguito, e poi ancora qualche giorno dopo, e ne scrissi lungamente e dettagliatamente nei miei quaderni di appunti, che conservo ancora. Era il 1959, non avevo ancora diciannove anni, e vivevo il cinema in solitudine. Me ne occupavo maniacalmente da un paio di anni, ma, stando al ricordo, con seriosità liceale, imparando, confrontando le mie impressioni con gli autorevoli giudizi critici di libri e riviste, prima «Cinema Nuovo», poi, proprio in quel periodo, i «Cahiers», che stavano sconvolgendo ogni mio equilibrio. *La donna che visse due volte* mi arrivò dritto al cuore, senza dover passare attraverso il mio costante bisogno di razionalizzazione. Dopo quel film il mio rapporto col cinema divenne più immediato, meno dipendente dal confronto con giudizi altrui. *La donna che visse due volte* liberò dentro di me energie insospettate che mi permisero di avventurarmi in territori almeno in Italia inesplorati con incosciente sicurezza, forte solo di un rapporto amoroso con lo schermo, deciso a prendere sul serio innanzi tutto ciò che un film faceva risuonare dentro di me, anche se continuavo a "studiare" il cinema.

Jean Renoir e Roland Toulain in «La règle du jeu»

Allora, e ancora per molti anni, vedere un film voleva dire quasi sempre per me vederlo "per l'ultima volta", perché sapevo benissimo quanto fosse aleatorio un suo passaggio sugli schermi romani, e eterea la sua materialità. La memoria era la mia moviola, e tornando a casa trascrivevo subito sui miei quaderni gli appunti presi al buio: liste di sequenze numerate, primo abbozzo di scansione analitica che anni dopo mi avrebbe permesso senza sforzo di scoprire Metz e la semiologia, salvo poi abbandonarli ben presto perché non aggiungevano molto al mio rapporto intuitivo con i film. Amare il cinema e mettere questo amore al primo posto nelle analisi critiche era allora da noi poco meno di un'eresia. Essere un eretico mi consolava del fatto di dover consumare i miei amori in solitudine, anche quando cominciai a scrivere su «Filmcritica», applicando alla scrittura la prudente oggettività che non entrava in gioco al momento della visione, e di cui mi sarei in parte liberato sulle pagine di «Cinema & Film». Ero dunque un cinefilo, un malato, un drogato? Per quei tempi, certamente sì. Ma di una specie che allora, nei circoli ristrettissimi dove tale malattia si manifestava, era corrente, e oggi non più. Ero un cinefilo al-

Peter Lorre in «M, il mostro di Düsseldorf» di Fritz Lang

tamente elitario, tutt'altro che onnivoro, anche se, allora come ora, curiosissimo, privo di pregiudizi nei confronti di qualsivoglia forma di cinema. Ero cioè un cinefilo molto esigente, in cerca di assoluto, convinto, forse proprio grazie a *La donna che visse due volte*, che il cinema potesse dare il massimo, ma anche che questo massimo si nascondesse fra le pieghe dei mille film, e che la mia missione fosse quella di un esploratore privo di mappe, che poteva fidarsi solo di un intuito lungamente lavorato per non farsi ingannare dai falsi capolavori o dai piccoli miraggi. Naturalmente anch'io mi sono ingannato, ma forse non sull'essenziale.
Ci volle poco, allora, per liberarmi dai Carné, Clair, Pudovkin, Pabst e simili, cioè dai falsi maestri molto in voga nei cine-club, e per scoprire Rossellini, quello di *Viaggio in Italia*, anzi di *Journey to Italy*, il Renoir di *La carrozza d'oro*, l'incipiente Nouvelle Vague, e soprattutto gli americani, allora vilipesi, da Hitchcock a Hawks, da Ford a Lang, fino a Nicholas Ray, che intervistai. Battevo incessantementte le terze visioni per recuperare film relativamente recenti che «Cinema Nuovo» sconsigliava di vedere, e i cine-club per quelli più vecchi, ma vedendo sempre troppo poco per la mia curiosità liberatasi dai diktat della critica contenutistica; e solo dopo qualche anno sarei andato a Parigi per tuffarmi in memorabili maratone, conoscere qualche fratello d'avventura e ampliare lo spettro dei miei amori.
Penso di essere stato in Italia un iniziatore di questi percorsi cinefili, o almeno molti fratelli e figli me lo hanno fatto credere. Ma se ci ripenso, assieme a un giusto orgoglio, non posso fare a meno di dirmi che ho forse fatto più male che bene. Se è vero che grazie al lavoro mio e di altri si sono sciolte molte rimozioni nei confronti di autori e film prima relegati nell'inferno o nel purgatorio del giudizio critico, è anche vero che quel movimento di liberazione ha perso – già negli anni '70 – ogni senso del limite. In questo paese che non è mai stato veramente cinefilo, almeno negli anni in cui questo termine aveva un senso autentico, d'improvviso, diciamo alla morte di Hitchcock, troppi si sono scoperti cinefili: ma di una cinefilia di secondo grado, senza solide radici, nostalgica e maniacale, disposta a accordare il proprio amore a qualsiasi cosa baluginasse sullo schermo, priva di carattere elettivo, conclusa in se stessa e incapace di uscire da una sterile retorica narcisistica. Capisco che ai figli, una volta dissodato il campo dai padri, restasse poco da fare, e ci si è quindi dedicati alla riscoperta, spesso fallace, dei minori. Ma poi, finita pure questa ondata, ci si è barcamenati in forme di prostituzione, che oggi hanno in definitiva come oggetto lui, il padrone, il sempreverde cinema americano, nei confronti del quale ci si comporta da schiavi ben contenti di esserlo, e le poche perversioni amorose finiscono per avere come oggetto solo il cinema nazionale, scavato nei suoi meandri alla ricerca di un oro che non luccica. Il cinefilo odierno è in questo senso odioso. Sa tutto dei B-movie e più dei trash-movie, ma non si sposterebbe per vedere un Naruse o un Barnet o un Ghatak, per dire nomi di cui forse ha sentito parlare. Finita la curiosità a tutto campo, finita la voglia di battersi per i tanti che fanno cinema oggi e che hanno bisogno di essere distinti dal mucchio. Agli odierni cinefili brillano ancora gli occhi al nome di Bogie, di Marilyn, forse anche di Louise Brooks, miti che grazie a loro sono diventati insopportabili; ma per ciò che americano, quindi "garantito", non è, la loro passione si sgonfia.
Negli anni '50 e '60 la cinefilia si coniugava con la politica degli autori, troppi, stando a questi cinefili, e di politica, cioè di scelte combattute, di campi nei quali militare, neanche l'ombra. Per la Sontag è il cinema che è cambiato, ed è tale cambiamento ad aver prodotto una eclissi della cinefilia classica. È vero che il cinema è cambiato ma secondo me non in peggio, come sembra credere la Sontag. Ciò che è cambiato è l'atteggiamento della critica, che è o piattamente e direi pubblicitariamente giornalistico; o storico-filologico e con scarsa assun-

zione della responsabilità del giudizio; o pomposamente professionale-accademico, con analoga rinuncia a far valere le ragioni della qualità artistica; o infine "cinefilo" nel senso deteriore che dicevo. Se il cinema è progredito, la cinefilia è regredita. Questo non vuol dire che non ci siano nicchie o singoli critici dove ancora operi con intelligenza e passione il giudizio di valore, che era proprio della cinefilia, ma senza che questo costituisca una tendenza, come non costituisce una tendenza – che è del resto compito della critica mettere in luce – il variegato paesaggio del cinema (e del video) odierno, dove i capolavori esistono, ma marginali e dispersi, e perciò il cinema dominante e una critica complice non hanno difficoltà a risospingerli ancora di più nell'oblio. A questa miseria vale ancora la pena di opporsi.

Orson Welles in «Quarto potere»

Tra i fondatori dello storico cine-club Filmstudio di Roma, Adriano Aprà dirige la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro. Studioso e critico, ha pubblicato tra l'altro *Il cinema di Andy Warhol* (1971), *Il caso Matarazzo* (1976), *Il cinema di Kenji Mizogouchi* (1980), *Il cinema di Howard Hawks* (1981), *Lo studio system* (1982), *The Faboulous Thirties* (1982), *New American Cinema* (1986).

Jean-Claude Biette

Sempre diversi

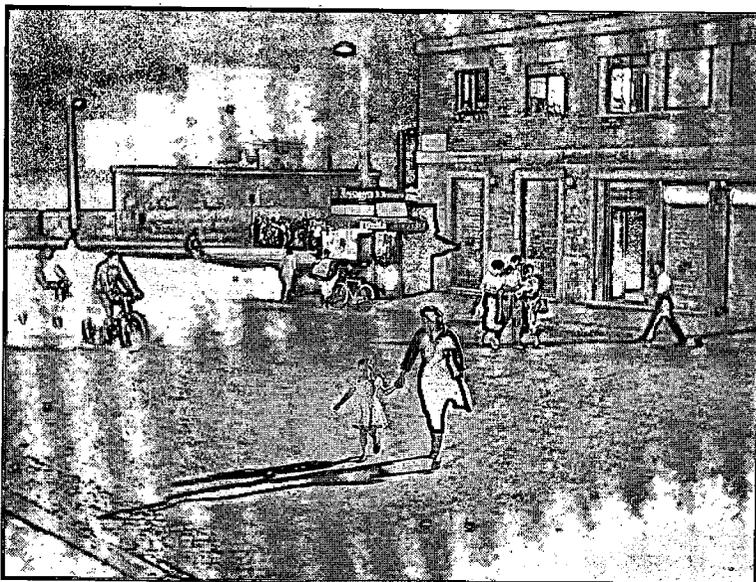
Non sono scomparsi i cinefili. Furono tanti solo alla fine degli anni '60 e negli anni '70. Così, i vecchi si sono dispersi nella vita, e quelli che hanno vissuto una cinefilia passiva, cioè di ubbidienza sociale, si sono post-modernizzati. Si sono sbarazzati di qualsiasi preoccupazione critica di distinguere a ogni costo ogni film dagli altri precisandone lo scopo estetico o etico (un vero lavoro di continuità e di fermezza). Molto spesso, non si va aldilà del «mi piace» o «non mi piace». Pochi osano dire «sono cinefobo». D'altra parte, ormai, in riferimento al cinema, non si può far altro, seriamente, che considerare l'aggettivo «popolare» nel senso sostenuto prima da Gramsci e poi da Pasolini (specialmente nel suo teatro), che difende l'idea che ci rivolgiamo a uno (o a migliaia, in questo caso è la stessa cosa) spettatore ideale. Fuori di questa accezione, difesa oggi solo dagli Straub e da qualche *unhappy few* (che opporrei agli *infelici molti* di Elsa Morante), il cinema non ha ancora smesso di essere popolare; non ha più l'innocenza del vecchio cinema, ma solo la sua inconsapevolezza. Le nuove immagini, i nuovi linguaggi sono una minaccia, meno per il loro numero che non per il loro allontanamento mitologico (o pubblicitario) che mette censure temporali tra la realtà e lo spettatore.

«Ladri di biciclette» di Vittorio De Sica

Ci sono ancora dei grandi film, a livello di sincerità, del desiderio disinteressato di quelli o quelle che filmano e nella misura dell'ampiezza o della profondità della concezione stessa dell'opera. I grandi film di Satyajit Ray, di De Oliveira, di Straub, di Godard, di Kiarostami non sono inferiori ai grandi film di una volta. E se lo sono solo ogni tanto, non è una questione di epoca, è perché – anche in questo caso – i film sono sempre diversi fra loro. Personalmente credo e spero di amare ancora il cinema.

Nato nel 1942, Jean-Claude Biette è stato assistente di Pasolini per *Edipo re*. Ha realizzato *Le théâtre des Matières, Loin de Manhattan, Le château des Carpathes, Le complexe de Toulon.* Fa parte della vecchia guardia dei «Cahiers du Cinéma», è co-fondatore e redattore della rivista «Trafic».

Kathryn Bigelow
La fine, la nascita

Strange Days è un film sulla fine del cinema, ma anche sulla nascita di qualcosa che prenderà il suo posto. Si tratta semplicemente di una tecnologia diversa, perché il fatto che si possa provare l'esperienza di qualcun altro è, in un certo senso, già cinema. Come tutte le forme d'arte, il cinema è in continua evoluzione, così come la sua forma. Penso che quando l'arte era al servizio della chiesa e dello stato aveva una funzione precisa ma era, comunque, un mezzo "illuminante" e di comunicazione. Poi, quando l'arte ha iniziato a vivere per se stessa, ha assunto una funzione forse più ambigua ma non meno distintiva. Il cinema è stato l'arte del ventesimo secolo, in quanto strumento di comunicazione. Ma continuerà a esistere, forse chiamato in modi diversi o realizzato attraverso una tecnologia differente, perché credo che ci sarà sempre bisogno – è un bisogno in continua evoluzione – di qualcosa di trascendente, di una trascendenza estetica che permetta di gettare uno sguardo su un universo alternativo, su una realtà altra.

Tina Apicella e Anna Magnani in «Bellissima» di Luchino Visconti

Se vivessi nel '400, entrando in una cattedrale, vivrei un'esperienza profondamente commovente guardando i raggi del sole filtrati dalle vetrate colorate. Questo per dire che l'uomo ha sempre bisogno di qualcosa che trascenda la sua realtà. Oggi come oggi, il cinema è capace di soddisfare quel bisogno in una sala buia dove si raggruppano molte persone. Ma non è una situazione immutabile. Si evolverà come si evolve la tecnologia. Ormai ci si muove sempre più verso il digitale. Il cinema in sé, in quanto rituale da compiersi in una sala con ottanta persone che non si conoscono e dove si stabilisce un'esperienza intima con un gioco di luci sul muro, può cambiare, ma il bisogno di quell'esperienza profondamente emotiva, trascendente, avvincente, che altera la vita, rimarrà sempre.

Kathryn Bigelow, regista, è nata nel 1953. Fin dai primi film, *Loveless* (1981) e *Il buio si avvicina* (1987), si è imposta per il suo stile "forte", confermato nei successivi *Blue Steel-Bersaglio mortale* (1990), *Point Break-Punto di rottura* (1991) e *Strange Days* (1995), a cui deve la notorietà.

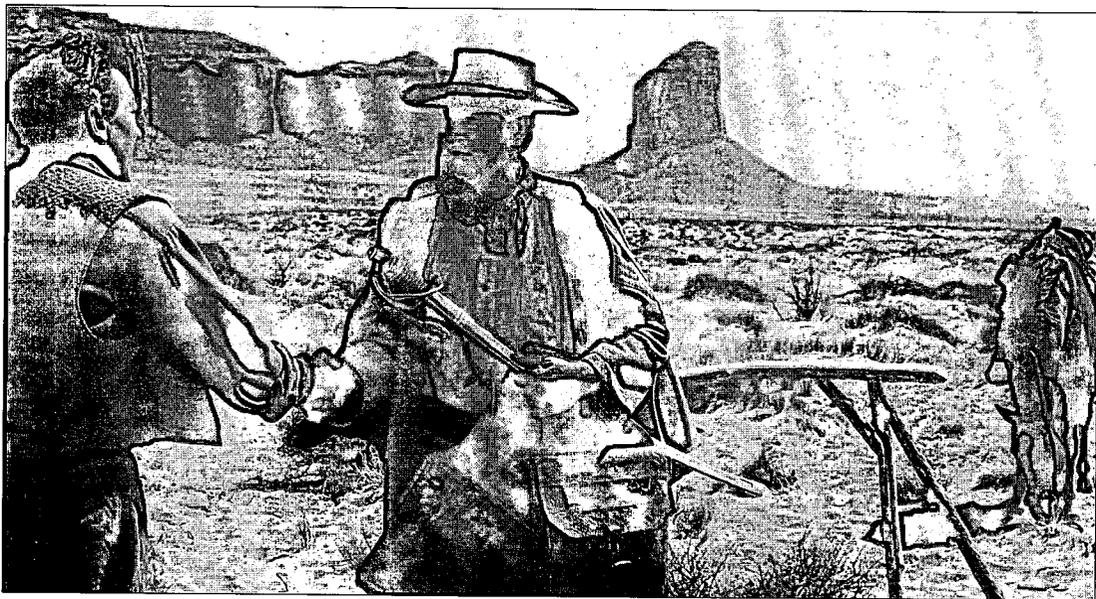
Sergej Bodrov
Finché c'è follia

L'amore è sempre un sintomo di follia. Solo persone folli riescono a fare grandi film. Solo spettatori folli sanno amare e apprezzare il buon cinema. È forse più difficile fare film adesso? Sembrerebbe di sì. E tutti ne conosciamo i motivi. Il progresso non sempre porta felicità, in ogni caso bisogna provare a fermarlo. Siamo stati viziati dal successo che ha avuto il cinema e dal grande interesse mostrato dagli spettatori. Sembrava che il cinema fosse una gran cosa. Pensavamo che sarebbe sempre stato così. Evidentemente ci siamo sbagliati. La nuova generazione dimostra particolare interesse per i videogiochi. I tempi sono cambiati; dobbiamo cambiare anche noi? Non mi sembra il caso di tingersi i capelli e mettersi l'orecchino al naso. Non che abbia niente in contrario ma ognuno deve rimanere se stesso. Le giovani generazioni cominceranno a fare i propri film. Nasceranno dei capolavori che magari non saremo in grado di capire. O forse li capiremo. In ogni caso, sono sicuro che la nuova generazione prenderà qualcosa dal vecchio cinema. Quentin Tarantino non a caso conosce a memoria moltissimi vecchi film. Mi piacciono molto i nuovi lavori degli americani che riescono a fare cinema con pochi soldi. Nessun altro al mondo sa fare film a poco prezzo e lavorare gratuitamente, loro sì. Perché anche loro sono un po' folli. Finché tra di noi ci saranno dei folli (non possono essere scomparsi tutti), c'è speranza. Il regista russo che lavora di più è Aleksandr Sokurov. Fa più film degli altri. Il mio regista russo preferito è Aleksej Gherman che da quattro anni sta girando il suo nuovo film. Sono sicuro che sarà un ottimo film. Probabilmente gli spettatori stanno diminuendo. Vengono chiamati in molti, ma pochi sono i prescelti.

Ingrid Bergman e George Sanders in «Viaggio in Italia» di Roberto Rossellini

Sergej Bodrov, nato a Khabarovsk nel 1948, è sceneggiatore e regista. Nel 1991 il suo *J.I.K.* vince il premio Forum al Festival di Berlino. Seguono *La libertà è il paradiso* (1989), *Katala* (1992), *Bianco re, rossa regina* (1994). Nel 1996 *Il prigioniero del Caucaso* ha avuto il premio Fipresci a Cannes.

Frédéric Bonnaud
Incredibilmente vivo

Magari il cinema ha "perso" le famiglie. Ma rimarranno sempre quelli che devono fuggire da casa per respirare: i bambini, gli adolescenti, i vecchi, i solitari e le coppie illegittime. Un mucchio di gente! Piuttosto che "meno" popolare, il cinema è diventato meno catalizzatore. È diventato una religione minoritaria. Bisogna capire se questo gli nuoce oppure gli faccia un gran bene... I cinefili non sono affatto scomparsi ma, al contrario, si sono moltiplicati. Ex-avanguardia di un'arte forte, sono diventati la norma di un'arte indebolita. Adesso, basta andare al cinema per dirsi o essere chiamati "cinefili". Ma la cinefilia, vera, è un'attività così impegnativa che non si può essere cinefilo per tutta la vita. Una durata, per forza limitata, segna la stranezza

John Wayne in «Sentieri selvaggi» di John Ford

della cinefilia. Fare il critico mi ha un po' rovinato il piacere del cinema, perché lo ha legato all'idea di lavoro. Il vero cinefilo dovrebbe essere molto povero, oppure ricchissimo! Il dilettante non diventa professionista senza perdere qualcosa. Il cinema mi sembra comunque incredibilmente vivo. La cosiddetta "moltiplicazione delle immagini" è puramente domestica. Il cinema rimarrà l'unica immagine contemporaneamente collettiva e intima, esterna e interna. Questa singolarità è senz'altro la sua arma migliore per sfuggire alla morte. D'altra parte l'immagine numerica gli fa rischiare un cambiamento di mezzo, cosa che comporterebbe senz'altro qualche sconvolgimento imprevedibile.

Frédéric Bonnaud è critico cinematografico presso la rivista «Inrockuptibles» e il quotidiano «Libération».

Jean Breschant

Né frontiere, né leggi

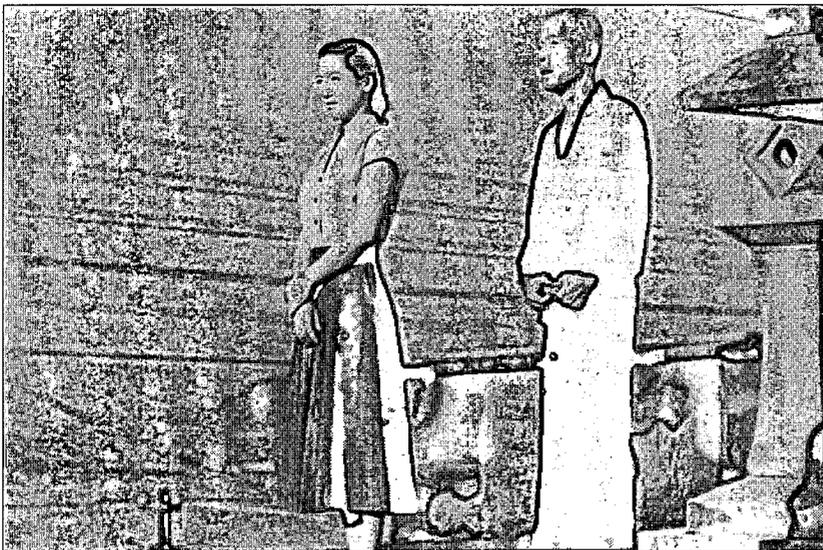
Da un punto di vista quantitativo, oggi ci sono meno spettatori. Perfino le mitologie del cinema si sono svalutate. Ma la città, l'urbanistica, le abitudini, si sono allo stesso modo trasformate. La moltiplicazione delle immagini è il vero segno della vitalità e della "liberazione" del cinema. L'industria del cinema vero e proprio, conservatrice, non ha saputo rispondere, adattarsi, trovare le strutture per inventare di nuovo lo spettatore. Ma il fascino dell'immagine, c'è, e c'è veramente. La cinefilia degli anni '50 – il riferimento è d'obbligo – è diventata marginale, un fatto generazionale; nel frattempo si sono costituite altre cinefilie. A mio parere è comunque abusivo dire che la cinefilia fa il cinema. Cosa farebbero allora il regista, le strutture economiche, sociali, la produzione, la distribuzione? Ci sarebbe da chiedersi che cos'è un "grande" film. Un film che, contemporaneamente, è capace di innovare formalmente e di ottenere il successo commerciale? Questi film sono pochi oggi, come lo sono sempre stati. Forse è vero che i grandi film di oggi sono tali in maniera retrospettiva, ma ci saranno sempre grandi film – che ci faranno pensare, vivere, respirare diversamente. Bisognerebbe impegnarsi in un modo di pensare il cinema del tutto nuovo – liberarsi di modi ormai datati di porsi il problema. Il problema è tanto economico e sociale quanto estetico e critico. Un'ultima cosa: il cinema non è un paesino ma una zona dove i film di tutti i paesi, di ieri e di oggi, s'incrociano, si scambiano – non ci sono né frontiere né leggi.

James Stewart e Kim Novak in «La donna che visse due volte» di Alfred Hitchcock

Jean Breschant, trentacinquenne, regista di documentari (*Métropolitaine* e *Une figure florentine*), è redattore della rivista «Vertigo».

Roberto Cicutto
Sperimentare in sala

Ogni volta che leggo un intervento sul presente o futuro del cinema ho la sensazione di una separazione tra chi come me vive quotidianamente i tempi imposti dal lavoro produttivo nel cinema, quello della mia società che ha tempi convulsi, dalla lettura di una sceneggiatura alla scelta di un film da distribuire e la corsa per non farselo sfuggire. Per uno che è coinvolto in questo modo nell'attività del cinema non ha molto senso sentire parlare della morte del cinema. L'attività produttiva del cinema conosce anzi un'accelerazione rispetto al passato, si è allargata all'audiovisivo, ai sistemi di diffusione. Si lavora di più. Il problema è la qualità. Ho la sensazione, leggendo l'articolo della Sontag, che lei prenda atto di un percorso naturale che riguarda quasi tutte le cose umane, nascita, maturazione e decadenza, tanto più quanto l'uso del prodotto artistico dipende ed è assolutamente legato alle tecnologie. C'è un passaggio che mi fa impressione, quando lei dice che con l'avvento del sonoro l'immagine è diventata meno brillante, quasi a dire che la qualità è inversamente proporzionale allo sviluppo tecnologico. Si parla di immagine, poi si parla di contenuti, di storie, di ripetitività di un prodotto che non è più un prototipo.
Mi sembra invece molto interessante il concetto che lei introduce di cinefilia, quando scrive che forse non è morto il cinema ma la cinefilia, concetto che è condivisibilissimo in quanto fenomeno esistente, ma che non mi preoccupa più di tanto. Ho come l'impressione che, man mano che vanno avanti le generazioni, la cinefilia così come la intende lei – cioè la passione scatenata, per cui uno non può fare a meno di una cosa, l'uso morboso della visione di un film – sia stata sostituita da altre cose, dalla passione per Internet, per l'elettronica. Non so se si possa definire passione, ma l'attaccamento totale a qualcosa cambia con le generazioni. Ogni generazione ha un elemento nuovo a cui si attacca con maggior dedizione. Il cinema, invenzione che ha stravolto vari livelli della vita delle persone, da quello della conoscenza, a quello di intrattenimento artistico, è stata la passione più travolgente degli ultimi cento anni. Oggi forse riviviamo questa passione con Internet e le reti.
Come può convivere il cinema con tutto questo? Probabilmente può conviverci benissimo. Il cinema continuerà ad avere i suoi modi di essere visto o goduto, non nascerà più un capolavoro ogni sei mesi, come lei dice succedeva fino a venti anni fa, ci saranno sempre dei prototipi che forse si staccano dal metodo tradizionale di produrre cinema e dal supporto della pellicola, ma che saranno ancora usati come cinema, cioè nella sala buia seduti vicino a persone sconosciute, perché tutto il resto sarà una cosa diversa, sarà fruizione di immagini, ma non sarà fruizione di cinema. Se gli stati (e l'Italia difficilmente riuscirà a superare il gap tecnologico che l'ha molto emarginata in termini di sviluppo) non si affrettano a equiparare i modi di usare il cinema nella sala allo sviluppo tecnologico, sarà un disastro. Se non si comincia a proiettare con i nuovi sistemi e non si inizia una fase di sperimentazione che forse solo lo stato può finanziare soprattutto in un paese come l'Italia, si rischia di cadere preda delle multinazionali che faranno le sperimentazioni ma decideranno anche quali film proiettare.
La sala continuerà a vivere, il problema è se dovremo diventare ostaggi oppure se possiamo avere delle sale laboratorio nelle quali si vada di pari passo con la sperimentazione degli altri

paesi. Non c'è niente che anche noi non possiamo avere, è solo questione di costi. Bisogna dire che da noi il parco sale negli ultimi tre o quattro anni è notevolmente migliorato. Continuerà a esserci la sala come la intendiamo oggi, perché non si capisce perché chi ha investito denaro avrebbe deciso poi di perderlo, visto che in Italia si aprono sale tutti i mesi e si costruiscono le multisale.

Setsuko Hara e Chishū Ryū in «Viaggio a Tokyo» di Jasujirō Ozu

Penso che si debba essere competitivi con altri modi di vedere il cinema; deve essere diverso, come dice la Sontag, vedere un film in sala rispetto al vederlo sul piccolo schermo. Per questo dico che se non ci si attrezza e non si trovano i fondi per almeno tre o quattro situazioni sperimentali, se non si creano sale pilota che seguano lo sviluppo tecnologico dei paesi più avanzati, perderemo, cioè saremo costretti a comperare con la tecnologia anche i contenuti.
La differenza non la fanno i luoghi, ma la programmazione. La moltiplicazione degli schermi ha senso se permette la moltiplicazione del prodotto. Io vorrei vedere delle multisale in cui vedere *Jurassic Park*, *Pocahontas*, il film di Del Monte e così via. La Mikado, la Bim, l'Academy: non è che siamo dei pazzi, abbiamo trovato dei film che la gente va a vedere, quindi il problema non è creare l'evento, bisogna che ci sia una fruizione imprenditoriale più che da cinéphile. Insomma: moltiplichiamo i Nuovo Sacher.
Non dimentichiamo che negli ultimi dieci anni sono usciti alcuni dei massimi geni del cinema, come Kieślowski, la Campion, Jarman. Ho la sensazione che da quando ho cominciato, prima come produttore e poi come distributore, nell'84, la qualità dei film che abbiamo prodotto è migliorata: dall'opera prototipo di Kieślowski al serial *Heimat*, si è aperto un nuovo genere, a cui si sta avvicinando anche Bertolucci con il suo *Novecento parte terza*.

Roberto Cicutto ha prodotto tra l'altro *Copkiller*, *La leggenda del santo bevitore*, *Acta general de Chile*, *Alambrado*, *Il segreto del bosco vecchio*, *Di questo non si parla*. Ha contribuito ad allargare la distribuzione di opere di qualità come *Il decalogo*, *La doppia vita di Veronica*, *Lezioni di piano*, *Il cattivo tenente*, *Bagdad Café*, *Un angelo alla mia tavola*, *Dov'è la casa del mio amico*?, *Sostiene Pereira*.

Michel Ciment
Proteiforme e selvaggia

Susan Sontag, esponente dell'*establishment* intellettuale di New York, riprende solo, semplificandole e addolcendole, le tesi già assai discutibili di Serge Daney sulla morte del cinema. Paragonati ai successi degli anni '30 e '40, è ovvio che i film di oggi sono meno "popolari"; perché la televisione gioca la parte del divertimento principale per le famiglie. Ma, quando si vedono l'interesse della folla per i festival, per gli attori, gli incassi di *Independence Day* o di *Mission: impossible*, non si può sostenere che non ci sia più "effetto di massa". I francesi, che ridono volontieri della mediocrità delle grandi produzioni americane, sono capacissimi di confezionare prodotti altrettanto insipidi, come *I visitatori* o *Léon*, che il pubblico accoglie con gioia.

Eij Okada e Emmanuelle Riva in «Hiroshima mon amour» di Alain Resnais

Ho sempre diffidato del mito degli "anni d'oro". Per aver vissuto la cinefilia della fine degli anni '50, attorno alla Cinémathèque, a una quindicina di sale "d'art et d'essai", cine-club e due riviste, «Positif» e i «Cahiers du Cinéma», constato che avevamo una cultura cinematografica molto più unificata, e che condividevamo. Si concentrava essenzialmente attorno ai classici del cinema muto, e ai film francesi, italiani e americani. Oggi, la cinefilia è proteiforme e selvaggia. Si pratica attraverso la tele-

visione, e in Francia soprattutto attraverso i canali come "Cinéphile" o "Ciné-Cinémas", le cassette e la ricchezza straordinaria della programmazione parigina. Bisogna ricordare che, da mezzo secolo, la storia del cinema è due volte più lunga, e la carta geografica cinematografica contiene paesi una volta sconosciuti (Taiwan, Cina, Hong Kong, Iran ecc.). Così, oggi c'è una grande diversificazione nella cinefilia. «Positif» e i «Cahiers du Cinéma» hanno raddoppiato, o triplicato i lettori, le rassegne integrali si moltiplicano, ci sono dieci o venti volte più libri sul cinema che negli anni '50, c'è ormai un vero insegnamento nelle università: prova che la cinefilia (etimologicamente: amore del cinema) c'è ancora, ma in altre forme. Per quanto riguarda il cinema in sé, non credo che la moltiplicazione delle immagini segni la sua fine ma che piuttosto lo costringa (come una volta l'invenzione della fotografia per la pittura) a definirsi meglio e a prevenire la scomparsa, a vantaggio del commercio, dell'importanza dell'inquadratura, della ricerca formale, dell'audacia del soggetto. Susan Sontag ha nostalgia del "grande film", per il quale bisognerebbe innanzitutto cercare una definizione. Se ci sono oggi meno zone di creatività, a causa dell'invasione hollywoodiana che distrugge le cinematografie mal protette (quanti paesi sono stati abbastanza fortunati da avere una politica pubblica adulta come la Francia?), ci sono ancora grandi opere. Da vent'anni, alla rinfusa: *La recita* (Anghelopulos), *Nel corso del tempo* (Wenders), *Le songe de la lumière* (Erice), *Van Gogh* (Pialat), *Smoking/No Smoking* (Resnais), *Città dolente* (Hu Hsiao Sien), *Addio mia concubina* (Chen Kaige), *I giorni del cielo* (Malick), *Sweetie* (Campion), *Naked* (Leigh), *Crocevia della morte* (Coen), *America oggi* (Altman), *Excalibur* (Boorman), *Il decalogo* (Kieślowski), *Underground* (Kusturica), *Un cuore in inverno* (Sautet), *Caccia alle farfalle* (Ioseliani), *Edward mani di forbice* (Burton), *Shining* (Kubrick), *Toro scatenato* (Scorsese), *Palombella rossa* (Moretti), *Cristo si è fermato a Eboli* (Rosi), *E la nave va* (Fellini), *Inseparabili* (Cronenberg), *Pulp Fiction* (Tarantino), *Exotica* (Egoyan), *Nuvole in viaggio* (Kaurismäki), i film documentari di Raymond Depardon, Marcel Ophuls, Pelechian o Van Der Meulen, Chris Marker. E ne dimentico certamente molti altri.

Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo in «Fino all'ultimo respiro» di Jean-Luc Godard

Michel Ciment è capo redattore di «Positif». Curatore di trasmissioni radiofoniche per «France Culture», è professore di "Civilisation américaine" presso l'Università di Parigi VII.

Pappi Corsicato

L'emozione non muore

Si sente una grande nostalgia nelle parole di Susan Sontag. Forse non è un suo tipico atteggiamento, ma certamente è uno dei più negativi da avere in questi casi, anche se sicuramente quello che dice è vero. Sono d'accordo che il cinema di intrattenimento o, come dice lei, commerciale è diverso da quello che veniva fatto un tempo e che poi tutto è cambiato in senso capitalistico, ma dico che bisogna avere questo e quello. L'ideale sarebbe riuscire a fare un tipo di cinema che faccia combaciare le due cose, artistico e commerciale al tempo stesso. Io non sono così radicale, invece in lei si sente un retaggio tipico della sua epoca. Sono d'accordo che il capitalismo ha appiattito tutto, rendendo spesso il cinema non più espressione artistica, ma puro commercio, penso però che ci sia bisogno di tutti e due gli elementi. Una crisi colpisce oggi tutte le forme d'arte, ma ritengo anche che la creatività, l'emozione, la sensibilità siano inesauribili. In realtà la creatività ci sarà sempre e non può esaurirsi finché ci sarà qualcuno che vuole comunicare le sue emozioni attraverso le varie forme d'arte, compreso il cinema.
Dopo gli anni '80 tutto è stato spinto verso l'effimero, verso il raggiungimento di status symbol e il consumismo, e quindi tutta l'arte e la cultura forse sono state messe via, un po' da parte. Il pubblico non ha sentito l'esigenza di seguire, di approfondire le esperienze artistiche. Di conseguenza oggi è normale che vadano bene film di un certo tipo e non altri, perché tutto è stato omologato, tutto è più facile, non si va più in profondità in niente. Negli anni '60 e '70 il cinema era più politicizzato, ora non esiste più il cinema politico a parte i film di denuncia che sono puro "entertainment". Il momento storico è diverso. Non penso invece che sia reale l'abbandono delle sale. La gente va al cinema, si vede anche dalle statistiche. Anche in una città come Napoli si moltiplicano cineforum e rassegne, impensabili fino a pochi anni fa.
Per quanto mi riguarda, faccio in modo che il pubblico diventi a suo modo autore di quello che vede e di conseguenza si arricchisca, anche se è messo di fronte a un mondo che non è suo, perché vi può scoprire cose che gli appartengono. Lo spettatore stesso ha in sé la capacità di essere creativo. Questo è l'elemento che oggi, più di altri, è forse andato perduto nel cinema e nelle altre arti.

Nato a Napoli nel 1960, Pappi Corsicato frequenta la Facoltà di Architettura, a New York studia danza con Alvin Aley, recitazione all'Actor's Studio. Compone musiche per il teatro sia in America che in Italia (spettacoli di Luca De Filippo, Enzo Moscato, il Gruppo della Rocca). È assistente di Almodóvar sul set di *Legami!*. Esordisce con *Libera* nel 1992 (Grolla d'oro, Globo d'oro e Nastro d'argento come migliore opera prima). Nel 1995 dirige *I buchi neri*.

37

Giuseppe De Santis

Perché dovrebbe star fermo?

L'articolo della Sontag mi sembra un po' campato in aria. Non è che dica che il cinema è in crisi, dice che a essere in crisi è la cinefilia. Praticamente dice che sono in crisi quelli che amano il cinema. Parla di cose anche un po' ovvie come la ritualità delle sale, il silenzio, il respiro dell'altro, lo stare tutti insieme ecc., cose fritte e rifritte: questa sorta di rito è sparito e non ci sarà più, però è anche vero il contrario e cioè che laddove si creano questi tipi di aggregazione, come per esempio nei festival, questa ritualità ritorna. È un po' contraddittorio tutto quello che lei dice, anche rispetto alla cinefilia: io penso che i cinefili siano cresciuti. Proprio perché al cinema si va molto meno di quanto non si andasse una volta, i luoghi di maggior fruizione sono i festival. Ne nasce uno in ogni paese, in Italia non si sa neanche quanti siano. Siccome la gente al cinema non ci va più, nascono queste continue piccole rievocazioni o retrospettive o minifestival.

Ci sono paesi dove la gente ancora va al cinema; noi, al solito, parliamo sempre di noi, o di noi europei o di noi americani, ma i cinesi per esempio al cinema ci vanno. Nei paesi del terzo mondo la gente fruisce ancora del cinema. Quindi il cinema è ancora vivo, vegeto e ancora in piedi. Io non mi sentirei di dire, come fa Susan Sontag, che il cinema è in crisi. Vengono fuori tanti bei film, si vedono tante belle cose dalla Cina, dall'America, dal Giappone, perfino dall'Italia arriva qualcosa. Ho trovato questo articolo una lettura estranea a quella che è a mio giudizio la situazione complessiva. Mi sembra la posizione della nostalgia di un rito che poi appartiene quasi al muto. Non si può tornare a quei tempi, il mondo cammina, va avanti, bisogna capire anche le ritualità diverse, oppure il crearsi di nuove ritualità. Questo non significa che il cinema si distrugga: finisce una cosa e ne comincia un'altra, ma questo è all'interno stesso dello sviluppo del cinema prima muto, poi sonoro, poi parlato, poi cinemascope e così via. Ci sono una serie di cose con cui fare i conti, mi pare troppo vecchio e arretrato e profondamente nostalgico dire che questa ritualità si è distrutta. Secondo me esiste ancora con altri comportamenti, altre ritualità, altri modi di usufruire del cinema. Insomma la Sontag mi sembra un po' passatista.

Sono uno di quelli che appartiene alla generazione che ha visto tutto lo sviluppo del cinema, che ha vissuto la ritualità di cui lei parla. L'ho vissuta, l'ho toccata con le mani, l'ho respirata, l'ho goduta. Non mi pare che sia cancellata, si pone con altri parametri, non si vede perché dovrebbe stare ferma. Ci sono paesi che hanno particolari momenti di crisi per qualche ragione politica oppure perché in un momento determinato c'è meno vivacità di ingegno, ma nella sua totalità, visto che la Sontag guarda alla globalità, io direi che non ha assolutamente ragione. Il cinema va avanti, il cinema non è affatto in crisi, si vedono film molto belli e straordinariamente affascinanti. Io godo enormemente di stare in una sala di proiezione con un sonoro perfetto, con sedie più comode, senza quella che suona il pianoforte sulle immagini mute. Poi mi capita di assistere anche a queste vecchie ritualità e mi capita di goderne lo stesso, mi tuffo tranquillamente in quell'atmosfera: per uno che ama, che adora il cinema, guardandolo anche con molto distacco, direi che se c'è una cosa viva al mondo è proprio il cinema. Oggi una delle accuse che si fa al nostro sviluppo culturale è che il mondo non parla più attraverso la parola, ma attraverso le immagini, quindi semmai l'interesse per le immagini è

«La notte» di Michelangelo Antonioni

cresciuto. La Sontag dice che ormai sono immagini sfocate, ma si tratta di scegliere quelle immagini che il mondo continua a mandare, raccogliere quelle che a nostro giudizio sono più giuste e eliminare le altre, ma questo è sempre accaduto. Ai tempi della commedia americana, del populismo francese, del kammerspiel tedesco noi abbiamo poi stralciato Fritz Lang, certe cose di Pabst e altri poi non ci interessavano per niente. Non c'è da scoraggiarsi, il cinema è vivo ancora.

Giuseppe De Santis, grande maestro del cinema italiano recentemente scomparso, inizia le sue attività come critico sulla rivista «Cinema» negli anni '40, senza esitare a stroncare personaggi del regime (compreso il direttore della rivista Vittorio Mussolini). Acclamato autore di *Riso amaro, Caccia tragica, Non c'è pace tra gli ulivi, Roma ore 11, Un marito per Anna Zaccheo, La strada lunga un anno, Italiani brava gente*, è stato il regista italiano più censurato, dagli anni '70 in poi.

Emidio Greco

Prima viene l'autore

Quello della Sontag mi sembra un bellissimo articolo. Mette il dito sulla piaga: sostiene che è venuto meno il momento di riflessione sul cinema. Così infatti interpreterei il concetto di cinefilia da lei introdotto, non come passione o fanatismo, ma come momento di riflessione generale. Mi pare sia questo il senso del suo intervento: si continueranno a fare film anche meravigliosi, ma è venuto meno il momento centrale della cinefilia, fenomeno durato dalla fine degli anni '50 a tutto il decennio dei '60 e parte dei '70. Temo che abbia perfettamente ragione, soprattutto se il problema è visto dall'angolazione italiana. In Italia, da oltre quindici anni, il cinema è tutto tranne che un fatto culturale. Non parlo dei prodotti, ma dell'uso che se ne fa. L'attenzione o la disattenzione che c'è nei confronti del cinema è la testimonianza di questo fatto. Un film può costituire di volta in volta un fenomeno sociologico, televisivo, qualcosa alla moda, ma viene comunque massacrato e distrutto. Questa osservazione, che ormai in Italia è diventata un luogo comune, Susan Sontag la pone a livello planetario. Purtroppo temo che abbia ragione. Lo dice benissimo: nonostante si continuino a fare bei film, il cinema come fatto di cultura, come creatore di immaginario, come occasione di riflessione, di discussione, a volte anche di entusiasmo, come momento centrale è andato perduto. Afferma che questo è avvenuto perché il fenomeno industriale hollywoodiano ha preso il sopravvento con tutte le complicazioni del caso. La massificazione della pubblicità, l'uso che del cinema fanno i mass media e l'imperversare della televisione hanno avuto come effetto il soffocamento del cinema. L'unica cosa che si potrebbe obiettare è che il fenomeno, nato quarant'anni fa, del cinema d'autore (nel senso di una consapevolezza del cinema d'autore, perché non è che prima gli autori non ci fossero) possa costituire un fatto reversibile. Nonostante tutto, il cinema o è d'autore o non è. Di questo sono assolutamente convinto, questo vale soprattutto per l'Europa, ma vale anche fuori d'Europa. Il resto è qualcosa che con il cinema c'entra fino a un certo punto. La cosa che mi consola è che nonostante tutto, nonostante l'offensiva del denaro, l'offensiva televisiva, quella del bisogno indotto di una gratificazione immediata, credo che da parte degli autori cinematografici ci sia una resistenza che lascia sperare bene. Per un vero autore non c'è tentazione che tenga.

Riguardo alle nuove tecnologie la Sontag allunga un po' il tempo in cui il cinema continua a essere il maggior produttore di immaginario: lo fa cominciare dalla fine degli anni '50 e prende in considerazione il decennio degli anni '60 e il decennio degli anni '70. Io credo che, come produttore di immaginario, il cinema non sia più tale da parecchio tempo. Lo è stato fino a tutto il decennio degli anni '60, fino al '68, non per fare del '68 un riferimento politico, ma solo perché intorno a questa data finiscono le nouvelle vague. Dopo di che il cinema, pur continuando a produrre autori straordinari e film straordinari (il decennio degli anni '70 è stato un decennio importantissimo per il cinema, è il decennio del cinema di metafora, in cui ci sono almeno quindici, venti capolavori assoluti), non crea più immaginario, nel senso che sono altri media a creare l'immaginario collettivo, non solo la televisione ma anche la fotografia, la moda. Il cinema è stato per molti decenni l'unico produttore di immaginario. Si potrebbe dire che l'immaginario nasca con il cinema stesso, prima non c'era neanche l'idea di immaginario. A un certo punto il cinema perde questo monopolio. Per la Sontag la cinefilia resiste per

Anna Karina in «Susanna Simonin, la religiosa» di Jacques Rivette

tutti gli anni '70. Non lo credo. Perfino la cinefilia non è importante negli anni '70. Il fenomeno che lei denuncia nasce un po' prima, sappiamo per esempio che in Italia alla metà degli anni '70 le cose cominciarono a degenerare.
Non vedo come non si possa essere d'accordo con la Sontag: oggi la critica cinematografica si esaurisce per lo più nella recensione che appare sui quotidiani. Io non ho nulla contro i critici dei quotidiani, ma la riflessione comincia e finisce sul quotidiano, dopo di che non c'è più nulla, anche se qualche rivista continua a sopravvivere. Succede che in generale il cinema non è più un punto di riferimento culturale. Prima si andava soltanto al cinema, i film non si recuperavano in televisione o in cassetta. Si usciva, si andava al cinema, poi al ristorante e si continuava a parlare del film visto e di cinema in generale. Naturalmente parlo di quelli che il cinema lo facevano. C'era l'attesa, l'avvenimento. Quando per esempio doveva uscire *La notte* di Antonioni, per citare un film fra gli altri, c'era l'atmosfera di un avvenimento culturale. Per quelli come me che si erano formati sulle nouvelle vague, la riflessione sul cinema a livello di linguaggio era costante. Non si andava al cinema solo per passare due ore. Le pagine culturali dei giornali e delle riviste erano piene di riferimenti cinematografici. Oggi sulle pagine di qualunque giornale non c'è più il cinema come sponda di un altro discorso. Solo in casi rari compare il vero cinema, bisogna solo aspettare che Kubrick, questo signore irraggiungibile che vive appartato nei pressi di Londra, faccia un nuovo film, un suo *Independence Day* d'autore. Davvero mi pare incontestabile quello che scrive Susan Sontag soprattutto se il nostro punto di vista è l'Italia, se si usa il termine cinefilia come sinonimo della centralità culturale che il cinema ha avuto per molti anni, effervescenza delle idee, dal '57 a tutti gli anni '60 e buona parte dei '70. L'unica cosa che si può dire e che in parte dice anche la Sontag è che nonostante questo fenomeno deprimente il vero cinema rimarrà cinema d'autore, e gli autori resteranno sordi alle chimere del mercato, del danaro e dell'apparenza.
Per quanto riguarda il discorso sulle tecnologie: certamente è preoccupante pensare che la forza della tecnologia è totalizzante, come produzione e diffusione. In quanto mira a essere planetaria mira a essere totalizzante. In questo senso le nuove tecnologie andrebbero combattute in quanto totalitarie e riduttive, omogeneizzanti, creatrici di un prodotto di livello abbassato. Non in quanto nuove. Per quanto riguarda le potenzialità estetiche delle nuove tecnologie, infatti, gli autori sono attentissimi, guardano alle nuove tecnologie per le loro valenze poetiche.

Emidio Greco è regista cinematografico e televisivo, docente presso il Csc. Autore di programmi culturali per la Rai, negli anni '70 è stato curatore della serie *Uomini e idee del Novecento.* I suoi lungometraggi sono: *L'invenzione di Morel* (1974), *Ehrengard* (1982), *Un caso di incoscienza* (1984), *Una storia semplice* (1991).

Thierry Horguelin
Nuovi feticismi

Mi ha sempre insospettito il discorso sulla fine della cinefilia. Queste affermazioni perentorie fanno sempre un certo effetto, ma la loro implicita nostalgia da reduce partecipa dell'illusione, tutto sommato umana, di parlare di se stessi credendo di parlare degli altri. «Se mi piace di meno il cinema, non è colpa mia, è colpa del cinema, non sono io a invecchiare, sono gli altri». Come dissimulare a se stessi il proprio disinganno, se non accusando l'inappetenza altrui? Susan Sontag deplora la scomparsa della cinefilia, o, più semplicemente (e chi potrebbe rimproverarglielo?) la fine della propria gioventù? È ovvio: la cinefilia non è più la cinefilia di ieri. Anche perché è inscritta nella Storia, come le altre pratiche culturali. Sarà perché, come il cinema, non sa stare ferma, immutabile, che si dovrebbe concludere che non esiste più? Non lo penso. Contrariamente a Susan Sontag, non credo che la cinefilia "eroica" del dopoguerra, della quale qualche custode del tempio mantiene la nostalgia, sia stata "disfatta", anzi è stata in un certo senso vittima del proprio successo (è vero, lo diceva Wellington la sera di Trafalgar, che «niente è più malinconico di una battaglia vinta, se non una battaglia persa»).

Una volta lite appassionata, oggetto di polemica, di dibattito negli anni '50 (per il riconoscimento del regista come autore vero del film, contro la gerarchia dei generi e il disdegno delle forme popolari della settima arte – era l'epoca in cui Hitchcock era ancora considerato, tutt'al più, come un brillante fabbricante di divertimenti), oggi la cinefilia è oggetto di un'adesione abbastanza ampia. La contro-cultura di ieri è diventata, in parte, la cultura prevalente, a costo della banalizzazione degli stereotipi giornalistici, del raffreddamento nell'alambicco accademico. Come nel resto della società, l'entusiasmo dei militanti ha lasciato il posto a un certo disincanto individualista. I cinefili non sono meno numerosi, sono semplicemente un po' più soli. Ma la fine di un'epoca non è la fine della storia. Il discorso del lamento nostalgico non concepisce una cinefilia che possa evolvere e adottare oggi nuove forme – specialmente grazie all'espansione formidabile, inimmaginabile vent'anni fa, delle videocassette e del videodisco. La possibilità di comprare, affittare o registrare tanti film vecchi o recenti, sconosciuti o oscuri, la possibilità di vederli, di interromperli, di tornare indietro, di saltare qualche scena, di fermare le immagini, ha sconvolto il nostro rapporto con le immagini, con l'oggetto-film, ha creato rituali nuovi, feticismi nuovi (del resto mi meraviglio che quelli per i quali è naturale rileggere qualche pagina eletta nei loro romanzi favoriti condannino la stessa pratica quando si tratta di cinema). Che sia positivo o negativo, la domanda c'è, ma sarebbe più fecondo pensarci serenamente, piuttosto che anatemizzare o gemere: «le cose non sono più come prima». Lo so che il videoregistratore non è in odore di santità presso certi puristi. La visione in sala è senz'altro insostituibile, a patto di buone condizioni di proiezione. Quando si sa come furono scoperti alcuni film dalla cinefilia "eroica" (copie a brandelli, proiezioni di pessima qualità), il degradarsi delle sale commerciali (soprattutto negli Stati Uniti, ma anche in qualche provincia dell'Europa), il culto per le sale buie ci insospettisce: ma ci sono venuti negli ultimi vent'anni, nelle sale? Sarà in effetti una vera vergogna scoprire i film a casa col videodisco?

Certo questa cinefilia nuova non va da sé e apre delle nuove domande. Grazie alle cassette, ai laserdisc e ai nuovi canali televisivi, si possono sistemare su scaffali quasi tutti i film e

consultare le edizioni tascabili (la cassetta "casalinga") e le edizioni critiche (il laserdisc Criterion), ma questa ricchezza pone nuovi problemi. Imbarazza quanto incanta. Il mondo del "troppo da scegliere", del consumismo di massa, crea il complesso dello scoiattolo: bisogna piuttosto immagazzinare che ricordare. I dati si accumulano sui dischetti, le cassette si ammucchiano, e tanti collezionisti confessano di non guardare l'insieme del materiale ammassato. La videoregistrazione sta forse creando una cultura senza corpo, senza luogo, senza carne, lo diceva Serge Daney. Una cultura forse selvaggia, "marinata" (come la scuola), ma cultura lo stesso, nella quale vedere un film è un impegno intimo, una storia d'amore tra un individuo e uno schermo, cioè la migliore definizione della cinefilia. Magari questa storia ricominciasse con ogni adolescente che scopre, per esempio, *La donna che visse due volte*.
Quand'anche il cinema fosse oggi minoritario fra gli altri tipi d'immagini e di consumo d'immagini, gli rimarrebbe questa superiorità critica: essere capace di mettere in scena, rappresentare, analizzare, smontare questi altri tipi d'immagini. Mi sembra del resto che ci sia poca fiducia nelle capacità di assimilazione e di rinnovamento del cinema se lo si descrive come un grande corpo malato, il quale dovrebbe essere protetto contro i virus orribili, come la televisione, la pubblicità, il videoclip, gli effetti speciali e i videogame. Questa mentalità che chiude il cinema in sé mi sembra più pericolosa del male che pretende di combattere. Chi suona a martello per il cinema è il suo becchino. Invece ci sono ancora bellissimi film. Solo la mancanza di distanza, la miopia dello sguardo contemporaneo (i grandi film sono come i grandi vini: migliorano con il tempo) e la tendenza a denigrare il presente associata all'idealizzazione retrospettiva del passato potrebbero convincere del contrario. Potrei, seduta stante, allineare più titoli di questi ultimi anni, per convincerne il lettore, però sarò abbastanza caritevole da risparmiargli l'esercizio. Comunque i film non sono importanti quando sono dei "grandi film", perché il cinefilo deve piaceri insostituibili a dei film "piccoli" e eccellenti. Uno dei difetti di questa epoca è di dare valore all'insolito, l'originale, il raro, l'unico, *contro* il fascino della produzione normale, di valorizzare il "grande" film contro il "buon" film.
Più che di una penuria di grandi film, il cinema contemporaneo soffre a mio parere di un culto eccessivo della personalità. Alcuni registi ne approfittano fin dall'opera prima, per la ricerca ossessionata, da parte di certi critici, di "nuovi autori". Così si vedono giovani registi, a partire dal secondo o terzo film, trasformare le loro qualità in schemi fissi, come se fossero già pronti a imitare alla perfezione la propria firma, quasi per conformarsi (troppo bene) all'attesa dei loro esegeti (lunga lista di nomi). Bisogna ricordare che Hawks, Hitchcock o Lang furono consacrati come autori a cose fatte, quando già avevano alle spalle un'opera importante? Personalmente posso dire di essere ancora un cinefilo, con meno rabbia e bulimia di quando avevo vent'anni, con una passione meno esclusiva e più ragionata, con altrettanta curiosità e piacere.

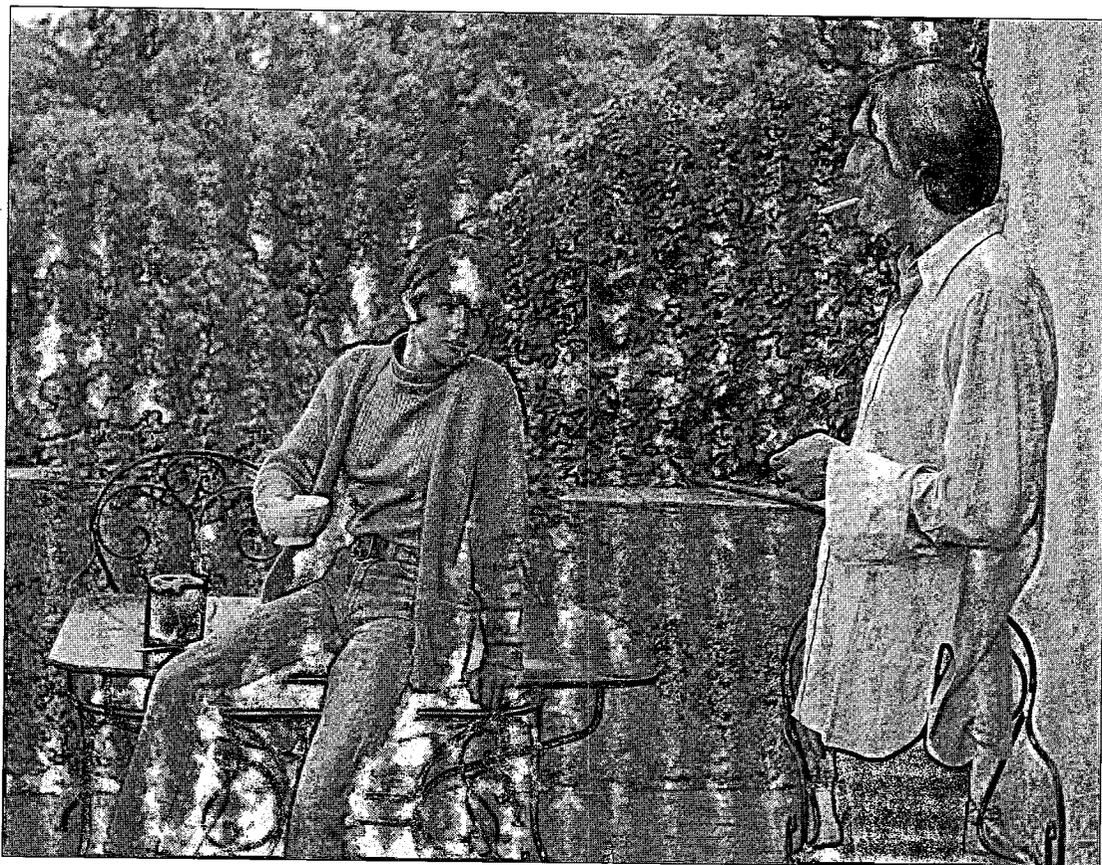
Thierry Horguelin, franco-canadese, è nato a Montreal nel 1965. Attualmente risiede e lavora in Belgio. Critico letterario e cinematografico, è stato dal 1989 al 1991 capo redattore della rivista canadese «24 Images», di cui attualmente è corrispondente dall'Europa.

Jean-Pierre Jeancolas

Il virus non è lo stesso

In queste righe, userò la parola "cinema" nel senso di immagine proiettata su uno schermo, in una sala attrezzata a tal fine, dove gli spettatori sono (o possono essere) numerosi. Il cinema come pratica collettiva. Esiste ancora un cinema popolare (un cinema che riempie le grandi sale, e che approfitta dello sviluppo dei *multiplexes*). Il successo (commerciale) di un prodotto come *Independence Day* in tutta Europa, il successo più locale di commedie altrettanto commerciali sul mercato francese, ne sono la prova. Sono film che i critici, nell'insieme, non hanno difeso, con budget promozionali considerevoli e promotori (produttori e i gruppi finanziari che sono dietro) che aspettavano solo utili da contare in dollari o franchi francesi. Il cinema "popolare" in questo senso interessa il cinema creativo per due ragioni. Da una parte, giustifica l'esistenza, o lo sviluppo (in certi casi la rinascita) di un'infrastruttura che assicuri almeno momentaneamente il mantenimento di tutto il cinema, sotto forma di sale (*complexes*, *multiplexes* e sale tradizionali), d'impianti industriali (laboratori, studi) e di manodopera (tecnici) che rappresentano la base di qualsiasi forma di creazione. Dall'altra parte, in Francia almeno, dove i meccanismi di sostegno alla creazione sono basati su un prelevamento sui biglietti d'ingresso nelle sale, il successo commerciale di *Independence Day* giova all'insieme della creazione nazionale, e in particolare, grazie agli aiuti selettivi, al cinema d'autore. Si può anche considerare, pur se il fenomeno non è quantificabile, che il fatto di attirare di nuovo un pubblico perduto nelle sale, o un pubblico giovane, nuovo, ha delle conseguenze: una parte del pubblico riconquistato può essere raggiunto e contaminato per molto tempo dal virus della cinefilia, che non sarà per forza lo stesso virus che agiva sulle generazioni del dopoguerra.

Per quanto riguarda i cinefili, ammettiamo pure che ci siano stati degli "anni d'oro" della cinefilia, nata in Europa dopo il 1945 in condizioni socio-politiche specifiche: in Francia, come grande sviluppo della cultura popolare progettato alla fine degli anni '30, concepito nella Resistenza e messo in pratica dalla Repubblica restaurata. Innanzitutto, è il movimento dei cine-club che ha legittimato il cinema come un bene (un valore) culturale, che ha formato questo pubblico, e l'ha spinto a vedere più in là. Da cui lo sbocciare delle riviste, spesso artigianali all'inizio, dei grandi dibattiti degli anni '50, e la nascita di un cinema di cinefili (grosso modo la Nouvelle Vague). Ci furono cinefili prima: Jean Epstein, Jean Mitry erano i cinefili degli anni '20. Gente venuta al cinema (come autori, scrittori, storici) per passione del cinema. Gente che questa passione ha, in un certo senso, reso professionale. Ci furono cinefili dopo. Forse con meno follia. Ancorché bisogna diffidare della nostalgia, che fa brillare e trasforma in miti (quello di Langlois e della Cinémathèque Française, quello delle prime sale "d'art et d'essai") i nostri anni '50. Era più divertente, più avventuroso, più libero probabilmente, scoprire il cinema allo Studio Parnasse che incontrarlo al liceo o all'università. Ma il liceo e l'università formano anch'essi dei cinefili. E la televisione, il video, formano cinefili, a proposito dei quali bisogna solo chiedersi se salteranno il fosso, fino alle sale, e in quali proporzioni.

Se si fa il conto dei capolavori usciti nei cosidetti "anni d'oro" del cinema francese, si vede con stupore che sono pochissimi in rapporto all'intera produzione. Nel 1936, sette o otto

Haydée Politoff e Patrick Bauchau in «La collezionista» di Eric Rohmer

"grandi" film su un totale di 116. Sette o otto nel 1937, su 111. Sei o sette nel 1938, su 122. Il tempo (e gli storici) hanno fatto il loro lavoro. Nella produzione francese di oggi, in un anno, tra Pialat, Doillon, i reduci della Nouvelle Vague, e il brulichio di giovani autori, si possono distinguere nella produzione globale (da 110 a 130 film) una dozzina di opere che possono essere chiamate notevoli. Senz'altro la situazione francese è particolare. Tutto sommato, i film importanti (i film, semplicemente) si sono rarefatti in alcune parti del mondo: Russia, Est europeo, addirittura Stati Uniti, dove il modello industriale ha ucciso (o quasi ucciso) il cinema personale (dove si trovano i Lubitsch, Cukor, Mamoulian, Minnelli, Hitchcock negli studios di oggi?). Ma il cinema crea in altri posti, nelle Isole Britanniche, in Scandinavia. Il cinema è vivo in Spagna, in Italia. E ai tempi della cinefilia eroica, chi si aspettava i capolavori che ci arrivano oggi dalle tre Cine, dalla Corea o dall'Australia? C'è ancora una messe annuale di film bellissimi, fatti a volte con mezzi poverissimi.

Jean-Pierre Jeancolas è nato nel 1937. È professore di storia e membro del comitato di redazione di «Positif». Autore di numerosi libri di storia del cinema francese.

Leonard Kastle
Aspettando il secondo

Credo che se il cinema fosse veramente un'arte in decadenza, ci sarebbe più speranza per il cinema. Perché l'arte va a cicli: dalla decadenza nasce un rinnovamento. Il problema con il cinema di oggi, e io ho una visione molto cinica, è che, a parte certi episodi molto isolati, non è più un'arte o che, tra arte e commercio, la parte dell'arte si è ridotta al minimo. Almeno per quanto riguarda il cinema americano. E per arte intendo quello che l'autore riesce a "far passare" in un film. Come ha affermato John Cage – che non è certo Beethoven – l'arte è quello che fai entrare in un oggetto da vendere senza che nessuno se ne accorga. È già stato detto da molti, e io sono d'accordo, che i vecchi produttori avevano l'obiettivo di fare film che incassavano ma anche quello di fare dei buoni film. Mi riferisco ai soliti nomi: Sam Goldwyn, Selznick... Persino Sam Cohn, il mio potentissimo ex-agente, aveva a cuore un buon film. E non era esplicitamente quello il suo lavoro. Oggi si vogliono solo fare soldi e la permeabilità alle idee è ridotta a zero. Cosa devo dire? Dopo tutto, ventincinque anni fa, ho fatto un film, *I killer della luna di miele*, che è stato un grande successo commerciale e, ancor di più, un successo critico.

Liv Ullmann in «Persona» di Ingmar Bergman

Un film che Truffaut ha chiamato «il suo film americano preferito» e che Marguerite Duras ha definito «una delle più grandi storie d'amore mai raccontate». Non sono mai riuscito a farne un altro! E non è che non ci abbia provato, che non ci stia provando. C'è stato un momento che a Hollywood sembrava che tutti volessero lavorare con me. Peccato che chiedessero sempre *I killer della luna di miele 2*. Ma sarebbe troppo facile dare la colpa dello stato del cinema al cattivo gusto del pubblico o anche solo alle mutazioni del mercato. Perché, io credo, e mi spiace dirlo, che l'involgarimento, la bassa commercializzazione, la banalizzazione siano endemici in tutta la nostra cultura.

Leonard Kastle è compositore e professore di musica. La sua unica regia risale al 1970 con il film *I killer della luna di miele*, che ebbe grande successo di critica, soprattutto in Europa.

Jacques Kermabon
Effetto zapping

Il cinema, è chiaro, non occupa più il posto simbolico che occupava una volta (fino agli anni '50) – per esempio come riflesso e modello di comportamenti sociali, sentimentali, gestuali. Si sa che i modi di divertirsi si sono molto diversificati e si diversificano ancora: i videogiochi ne sono un esempio recente. Ma per una risposta più precisa, bisognerebbe descrivere i bisogni ai quali rispondeva il cinema e vedere se, e come, questi bisogni sono oggi soddisfatti. I rituali legati al fascino delle star si sono spostati verso nuovi oggetti; in parte le star di oggi appartengono al mondo della moda. Oggi, chi lavora in televisione può diventare un divo. Per gli eroi dei teleromanzi, ci sono pratiche quasi da cinefili: pubblicazioni, collezioni di oggetti, attesa di puntate inedite. Ma la parola "cinema" è ambigua perché indica contemporaneamente un'ambiente di lavoro, un'industria, un dispositivo di proiezione (le sale) e le immagini realizzate. Quanto al calo della frequentazione delle sale, il cinema ha perso il suo ruolo di divertimento preponderante. Gli spettatori frequentano meno il cinema, e si concentrano solo su certi film. È sempre più raro che si vada nelle sale in famiglia. Ma il cinema è sempre popolare... in televisione. L'uscita nelle sale diventa una formalità, un rituale per dare lo status di "cinema" al film, visto che si sa già che attrarrà più telespettatori. Il cinema non è un insieme omogeneo. Si poteva ancora parlare di "cinema" in maniera specifica fino alla fine degli anni '50, dopo è più giusto parlare di più "cinema" (al plurale). Nessuno vorrebbe usare la stessa parola ("letteratura") per Barbara Cartland e Claude Simon. Gli spazi di diffusione si sono diversificati: le sale, qualcuna sovvenzionata, i canali televisivi (sempre di più), ma anche le istituzioni culturali, i festival, i musei, senza dimenticare le videocassette. A conti fatti, il cinema è ancora molto popolare – visto, se non guardato, dalla massa. Ma i modi di questa popolarità sono del tutto nuovi. Quanto alla sua capacità di diventare un'arte, ha spesso incontrato degli insuccessi. D'altra parte, di fronte al proliferare ovunque delle immagini non si può non oscillare tra pessimismo e ottimismo

Catherine Deneuve in «Bella di giorno» di Luis Buñuel

Da una parte il cinema può sembrare già morto. Come l'opera, la poesia. Certo, qualche opera la compongono ancora (pochissime), qualche poesia la scrivono, ma chi oserebbe paragonarle con l'importanza che avevano nei secoli scorsi. Si pensi a ciò che rappresentava Victor Hugo per la Francia. Come altre espressioni artistiche, il cinema non c'è più, benché dei film si facciano ancora. Inoltre la formula "moltiplicazione delle immagini" può essere intesa almeno in due modi. La moltiplicazione della diffusione delle immagini e l'emergere delle cosiddette "nuove immagini". C'è un rischio forte di una uniformizzazione delle immagini, un rischio che il cinema anneghi in una specie di zapping generale. Comunque, sembra che i te-

lespettatori distinguano ancora, visto che, almeno in Francia, preferiscono i film agli altri programmi. Quanto alle (non tanto) nuove immagini, è chiaro che il problema è prevalentemente economico. Si tratta ancora di (ri)lanciare un'industria, di rinnovare un materiale provando a convincere gli utenti di attrezzi tradizionali a abbandonarli. Le immagini di sintesi, ogni tanto efficienti, convincono a stento. Le opere più importanti appartengono a un cinema dello sguardo, della captazione. L'emozione del cinema consiste, oggi come mai, in questa singolarità. Si deve forse parlare di resistenza? Molti cinefili nati dalla Nouvelle Vague sono ancora vivi e alcuni continuano a vedere (quasi) tutti i film che escono, alcuni ne hanno fatto un mestiere: giornalista, insegnante, programmista... E ci sono anche i cinefili giovani. Si vedono alla Cinémathèque, a complottare tra di loro, a fare inventari dei film che hanno visto, a darsi informazioni sui prossimi film rari da non perdere. Sono uomini, vengono da soli, spesso trascurati nel vestire. Si dice che la cinefilia faccia impazzire, o che attragga certi tipi psicologici che trovano così uno sfogo comodo per la loro nevrosi. Se questa cinefilia da scapolone sa oggi un po' di rancido, sarà perché l'amore per il cinema è più attratto dal passato (da recuperare) che dal presente (condiviso da tutti quanti). La cinefilia ha smesso di essere una cultura alternativa; il cinema è ammesso, riconosciuto nelle università, pochi film invitano alla controversia, e, in ogni caso, questa controversia concerne una minoranza. Comunque, quale controversia, oggi, mobiliterebbe le masse? Anche i film straordinari oggi sono rari. Magari saremo entusiasti, sconvolti, commossi da un film recente, però basta vedere il giorno dopo un film di Ophuls, Renoir, Murnau, Fellini, Ford, Mizoguchi per sentire la differenza. Decisamente, c'è qualcosa di rotto. È troppo presto per sapere se la crisi del cinema è definitiva – se abbiamo, cioè, ormai il cinema migliore alle spalle – oppure è provvisoria. Sarà forse la stessa cosa per uno scrittore di oggi di fronte a Proust, Dostoevskij, Melville.
Si rimprovera spesso ai film la timidezza di registi impersonali che non mettono in discussione l'espressione cinematografica, che non innovano. Quest'osservazione – giusta, tutto sommato – è basata sul credere a una progressione nell'arte, concezione ormai assai superata. E poi, ricordiamo qualche evidenza: le fratture estetiche non sono mai il risultato di una volontà (o di un genio) individuale, ma traducono shock, mutazioni sociali, politiche o economiche. Si può dirlo altrimenti. Non c'è lavoro formale che non sia relativo alle questioni di fondo che lavora e dalle quali è lavorato. Una cinefilia individuale ha vissuto una specie di periodo d'oro dalla fine degli anni '50 fino agli anni '70-'80. Mettendo in ordine i miei libri, trovo *Le manuel du parfait petit spectateur* di Ado Kyrou e Siné, e questa frase: «La disgrazia (chiamiamo così il commercio e le censure) vuole che la maggioranza dei film prodotti siano atroci». Era nel 1958. Personalmente non amo più il cinema quanto l'ho amato, tentando di vedere tutto, di leggere tutto. Sarà l'età? Fu André Breton, credo, che disse che il cinema conviene bene all'epoca dell'adolescenza. Amo ancora il cinema ma gli sono infedele. Non essendo costretto a scrivere sull'attualità, scelgo, vedo i film con ritardo, ne perdo molti. I miei entusiasmi sono più rari, ma sono sempre felice di scoprire un autore, un film che mi colmi l'animo. Questo piacere può anche essere coniugato al passato. Anche il passato del cinema merita di essere esplorato. Cela tesori che non conosco ancora – bastano tutte le videocassette che ho registrato e non ancora guardato. Quand'anche nessun film nuovo mi soddisfacesse, ci sarà sempre l'inalterabile piacere di rivedere i film che ho amato e che amo ancora.

Jacques Kermabon è capo redattore della rivista «Bref». È responsabile dell' "Agence du Court-Métrage".

Naum Kleiman

Non distruggete le cattedrali

Entrare in polemica con una "profetessa" competente e perspicace come Susan Sontag comporta sempre il rischio di sentirsi dire: «Ancora una volta non hanno creduto a Cassandra?». E se la cinefilia non stesse morendo, ma semplicemente cambiando? Tralasciando la mania isterica per il cinema, il sistema del divismo, così ben studiato dall'industria cinematografica, le chiacchiere sul cinema nei salotti intellettuali e le mascherate politiche? E se la disgregazione del pubblico cinematografico in singoli spettatori di trasmissioni televisive e videocassette fosse solo una fase di sviluppo della cinefilia? Una fase segnata non da un momento di stasi, bensì di crescita che si impone a scapito delle dimensioni, della quantità, delle immagini e dell'intensità delle emozioni? In ogni caso, questo potrebbe essere un modo per riempire le sale cinematografiche con un pubblico più consapevole. I timori di Walter Benjamin sul destino dell'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica sono risultati infondati. Edizioni ben curate delle riproduzioni di Leonardo, El Greco o Matisse risvegliano negli appassionati d'arte il desiderio di andare in capo al mondo a vederne l'originale. I dischi di Vladimir Horowitz e dei Beatles non hanno fatto altro che aumentare il numero degli ascoltatori. Le trasmissioni televisive di opere dalla Scala o dall'Arena di Verona hanno stimolato l'interesse per l'opera lirica e hanno attirato pubblico nei teatri d'opera locali.

Il cinema e i suoi fedeli "fans" non sono forse sottoposti allo stesso fenomeno? Non solo le piccole sale delle cineteche e dei musei del cinema ridanno vita ai vecchi capolavori che vengono ormai soffocati dalle nuove produzioni. Centinaia di canali televisivi instancabili mandano in onda, insieme a programmi-spazzatura, vere opere di cultura cinematografica; videoteche personali del valore di collezioni si contendono il prestigio con le biblioteche di famiglia. Nonostante le sale si svuotino e i gusti degli spettatori siano contaminati da questo pot-pourri individualizzato, inizia a trapelare un interesse per il cinema più vivo e cosciente, vissuto in termini di autentica esigenza culturale. Non a caso i cinematografi sono costretti a cambiare status e impostazione. Oggi il cinematografo non può più essere inteso come bettola sovietica o fast-food americano e soprattutto non può avere le sembianze di un "albergo a ore", luogo di incontro di scapoli eccitati e di "profetesse dell'amore". Il crescente numero dei festival del cinema regionali e specializzati, il successo dei film muti con la musica "live" proiettati sempre più frequentemente e la suddivisione delle sale per filoni cinematografici testimoniano l'esistenza di una rete di distribuzione del cinema paragonabile a quelle, molto diversificate, dei musei, le gallerie d'arte, i teatri, le filarmoniche e le biblioteche. L'idea di creare tale rete, supportata dall'insegnamento della storia del cinema nelle università, nei college e nelle scuole, è stata manifestata all'Accademia europea del cinema (Efa) dal produttore David Puttnam e dai registi Wim Wenders e István Szabó. È evidente come per la realizzazione di tale programma si renda necessario un sostegno economico da parte dello Stato (con una riduzione del 10-15 % delle tasse sulla rete commerciale cinematografica).

Inoltre, paradossalmente, il rinnovo della cultura cinematografica richiede un interessamento da parte dell'industria del cinema, se non vuole morire definitivamente. D'altra parte, le nuove tecnologie e, in particolare, i metodi di registrazione digitale e la rielaborazione delle immagini in movimento stanno diventando sempre più accessibili a molte persone. Il passaggio dalle forme

cd-rom ai metodi cd-i stimola la creatività audiovisiva e fa nascere nuovi talenti. In base alle statistiche, lo spettatore godrà ben presto dei risultati di tale tecnologia con il trasferimento delle immagini digitali sulla pellicola cinematografica. Del resto, il passaggio dagli affreschi alla pittura a olio non ha causato la morte ma il rinnovamento dell'arte figurativa. Naturalmente non è il caso di distruggere le cattedrali con gli affreschi di Giotto e di Rublëv solo perché sono arrivati i Fiamminghi. A questo punto bisogna riconoscere che Cassandra-Sontag ha senz'altro ragione. Bisogna conservare la cinefilia come valore, non solo come garanzia di sopravvivenza del cinematografo, ma come scoperta, nel XX secolo, di un altro meccanismo di salvezza della vita sociale e personale.

«Otto e mezzo» di Federico Fellini

Naum Kleiman è nato a Mosca nel 1937, ha lavorato nell'Archivio Cinematografico di Stato, dal 1986 è direttore del Museo del Cinema di Mosca. Storico del cinema, specializzato nell'opera di Ejzenštejn, di cui ha curato varie edizioni, tra cui la recentissima versione integrale delle memorie.

Carlo Lizzani

Manca l'interscambio

Dopo dieci anni di riflessioni ho cercato di fare un po' di chiarezza nel panorama ormai completamente sconvolto del cinema e della televisione, tanto che il mio libro uscito da poco si intitola *Il discorso delle immagini*. Il discorso di Susan Sontag, quindi, mi tocca abbastanza da vicino. Secondo me la sua posizione rimane legata a un'epoca che è definitivamente tramontata, quella in cui il cinema era il protagonista assoluto dell'immagine in movimento. La definizione *motion picture* io l'adotterei per coprire tutto l'arco di qualsiasi tipo di discorso per immagini, da quello pubblicitario a quello documentario, dalla fiction breve a quella lunga, alla saggistica, al giornalismo cinematografico. Così come in letteratura ci sono vari generi ed è letteratura anche un buon articolo di giornale come un romanzo di mille pagine o un poesia di trenta righe, così bisogna che chi ama il cinema si abitui a convivere con tutti gli aspetti e le forme del discorso fatto per immagini. Nel mio libro ho citato, e la sto teorizzando, un'affermazione di Bazin che dice che il cinema è nato a tutto campo. Non è nato come cinema di fiction legato ai canoni tradizionali dell'ora e del mezzo. Anche Metz parla del predominio attuale della fiction rispetto ai primi decenni, in cui fino all'avanguardia ci sono stati vari tipi di sperimentazione e di misure, basti pensare alle comiche finali o ai film di Buñuel. Poi il cinema di fiction ha colonizzato il cinema.

La cinefilia nasce da questo: si può amare il cinema appassionatamente ma non si deve rimanere accecati da quelli che sono gli altri generi. Il cinema va definito un genere della *motion picture* così come il melodramma è un genere della musica. Anche io amo più il cinema che non la televisione, odio un certo tipo di immagini (la Sontag se la prende con il tipo di montaggio velocissimo) che sono mutuati dalla pubblicità. Anche io amo prevalentemente il cinema, ma non tanto da rimanerne accecato o da affermare che siccome ha subito certamente una decadenza per questo si debba dire che è irrevocabilmente morto. Ci sono infatti segnali in America e in Italia che le sale si stanno riaccendendo.

Non concordo neanche sul fatto che la cinefilia sarebbe morta. La Sontag parla di film come prototipi, invece sappiamo che sono stati amati film come i B-movie e che il film di serie è spesso più amato delle grandi opere. Per quanto mi riguarda ho sempre amato il cinema a tutto campo, non ho avuto amori accecanti, non ho mai avuto forme maniacali. Fino alla generazione dei cinefili come Bertolucci, Pasolini, Bellocchio, Petri il cinema aveva una frequentazione molto feconda con le altre arti, c'era un interscambio continuo fra le arti. Io amo la letteratura, la pittura, la musica come il cinema. Via via il cinema si è andato avvitando su se stesso. Questa è la ragione di questa crisi, di questo esaurimento. Fino al '43 anche noi del gruppo di «Cinema» abbiamo lottato contro l'iperbole del cinema come arte totale, contro questi fanatismi.

Legato al gruppo storico della rivista «Cinema», Carlo Lizzani ha partecipato alla sceneggiatura di film di Rossellini, De Santis e Lattuada. Passato alla regia nel '51 con *Achtung banditi!*, ottiene il premio speciale a Cannes per *Cronache di poveri amanti* (1954). La sua ricchissima filmografia esplora vari generi, per tornare infine alla storia neorealista con il recente *Celluloide*, che rievoca l'epoca di *Roma città aperta*. Storico e teorico del cinema, ha diretto per quattro anni la mostra del cinema di Venezia

Mario Martone
Dentro la complessità

All'ultimo festival di San Francisco hanno organizzato una tavola rotonda per discutere lo stesso articolo di Susan Sontag e mi hanno chiesto un intervento. Credo sia molto giusto oggi interrogarsi sulla "cinefilia". Può darsi benissimo che io non possa essere definito un "cinefilo" in senso stretto, data la mia conoscenza piuttosto sommaria della storia del cinema, ma secondo me la cinefilia non è un atteggiamento nostalgico o "collezionistico" nei confronti dell'arte che ha creato la più importante delle mitologie del nostro secolo. Che cos'è, allora, l'amore per il cinema? Cosa guardano questi sguardi da ogni parte del mondo su temi e linguaggi diversissimi, a volte diametralmente opposti e che pure trovano una sensibilità comune? La televisione tende a essere dovunque, ma così non è per i film: cosa unisce le persone che davvero amano il cinema? (Queste domande mi sono venute spesso alla mente in questi giorni pensando a Marco Melani, grande "cinefilo" italiano, purtroppo recentemente scomparso). Io cre-

Jean-Pierre Léaud in «I quattrocento colpi» di François Truffaut

do che sia la possibilità di "sentire", attraverso il cinema, lo scorrere della vita. Credo che un cinefilo non cerchi schemi, formule, generi o almeno credo che quella sia una forma un po' congelata di cinefilia. Il vero cinefilo nei film cerca la vita e questo può manifestarsi nei film più diversi, nei momenti più imprevedibili, a volte anche negli errori. Il cinefilo coltiva una grande idea: che i film riflettano tutti insieme la complessità e la profonda inspiegabilità del mondo e che costituiscano un territorio vastissimo all'interno del quale si possa viaggiare, esattamente come si viaggia nel mondo, dove mai sarà possibile vedere tutto e conoscere tutto. Si viaggia, coi film, nel tempo e nello spazio, nella coscienza e nell'irrazionalità, nell'impegno e nella critica, nell'abbandono al riso e al sensibile e in ogni caso non si viaggia mai per "possedere" qualcosa, ma per compiere un'esperienza parallela alla vita, o meglio un'esperienza che possa intrecciarsi con la nostra stessa vita. In base a questo un cinefilo ama un film oppure no. Ed è per questo che ama i film di ogni epoca e latitudine, per estendere il territorio della propria esperienza, non per collezionare dati e immagini. Del resto le immagini del cinema svaniscono, non si appendono da nessuna parte se non nella nostra memoria, che è una ben fragile parete. Tutto questo è molto, molto diverso da ciò che cerca di ottenere l'omologazione televisiva. Non intendo demonizzare la televisione, che è potenzialmente uno straordinario mezzo di estensione del territorio filmico. Ma certamente l'uso a cui la televisione è piegata oggi in ogni parte del mondo, è un uso triste, avvilente, che cerca di rendere uguali gli sguardi degli esseri umani, invece di riflettere e trasmettere la loro diversità. C'è, tra lo spettatore televisivo e il cinefilo, la stessa differenza che intercorre tra il turista di massa e il viaggiatore. E troppo spesso il cinema, oggi, si adegua alla televisione. Chi ama il cinema libero compie un'azione importante, tiene viva una coscienza necessaria, combatte ogni forma di abbrutimento. Chi fa cinema deve saperlo e esserne incoraggiato, deve continuare a cercare la vita con la macchina da presa invece di applicare formule di mercato. C'è una stretta relazione tra filmaker e cinefili, è un flusso, una coscienza comune, forse sono un po' la stessa cosa.

Napoletano, Mario Martone fonda la compagnia teatrale "Falso Movimento" con la quale conduce per dieci anni esperimenti di contaminazione di linguaggio e immaginario teatrale e cinematografico; dopo lo spettacolo *Ritorno ad Alphaville*, "Falso Movimento" confluisce nei "Teatri Riuniti", un'iniziativa promossa da Martone con Toni Servillo e Antonio Neiwiller. Esordisce al cinema con *Morte di un matematico napoletano* (1992), seguito nel 1995 da *L'amore molesto*.

Francesco Maselli
La terra tremerà

Quando ho letto l'articolo di Susan Sontag, lì per lì mi ha dato fastidio, perché mi ricordavo un pomeriggio di diversi anni fa, era l'87, quando la Sontag era venuta a casa mia a vedere certe fotografie che facevo e avevamo avuto una conversazione vicina ai temi dell'articolo, solo che quella conversazione, come spesso succede, aveva dei toni mondani. Mi aveva dato fastidio quello che io avevo interpretato come un suo modo di essere "tranchant" su certe cose. Già allora parlava della morte completa della cinefilia. Io trovavo invece che la cinefilia fosse ancora viva, al di là del gioco al massacro fatto contro tutta la cinefilia dalla sinistra, ma anche dai Moretti («il dibattito no!»), che non è la cinefilia, non è il dibattito, ma sono tutte cose che lavorano a distruggere il mito, come dice lei. La Sontag dava per morto quel tipo particolare di cineamore. In altre parole il punto dove mi pare che lei abbia ragione – e del resto, per quello che riguarda la mia persona nel senso più modesto, è la mia ragione di vita – è l'idea di cinema come arte. Il tema dell'articolo era già tutto in quella conversazione, condotta con un tono polemico che io non sopportavo. Questo articolo invece mi pare molto bello, molto intelligente come è lei quando è al meglio. Non è che io sia fanatico delle cose che scrive, ma la Sontag è una donna che quando si impegna dà notevoli contributi. Per esempio coglie bene le periodizzazioni, inaspettatamente, perché sembrerebbero fatte da uno storico del cinema: il periodo dal 1930 al 1955 come fase in cui vengono fissate le formule narrative, la ripresa improvvisa alla fine degli anni '50, con Godard e Cassavetes, del cinema inteso come avanguardia e arte. La Sontag, e in questo non può non trovarmi straordinariamente d'accordo, sottende tutta la sua analisi all'assunto del cinema come arte. In questa chiave l'articolo fa coincidere i momenti alti, i momenti straordinari, i momenti che fanno epoca nella nostra vita, nel nostro costume, nella nostra conoscenza con i momenti e le fasi in cui il cinema è arte. D'altra parte, poi, nella sala, tra gente anonima e nel rito collettivo, si ha comunque un tipo di approccio emozionale, un'identificazione con la storia che vale per qualunque tipo di film: anche qui la Sontag mi trova d'accordo, anche se forse esagera. Mi sembra che in lei ci sia – come in tutti quelli di formazione protestante (non la sua formazione personale, perché lei è ebrea, ma quella della cultura in cui si è formata) – quella drasticità di giudizio che rende sempre superficiali le cose. Come quando attacca la manipolazione delle immagini con montaggio sempre più veloce, effettistico, che potrebbe anche essere una scelta di grande qualità artistica. In certe cose di Quentin Tarantino o di Oliver Stone, per esempio, c'è un livello straordinario proprio per via di questa manipolazione effettistica delle immagini: quando il montaggio rapido si combina con un'ispirazione poetica dà luogo a cose bellissime.

La Sontag dice: muore la cinefilia e quindi muore il cinema. Al tempo stesso muore la produzione anomala e si riafferma sempre più, come negli anni '30, '50, una produzione industriale, capitalistica e precapitalistica come in Unione Sovietica, e si distrugge contemporaneamente quella ricerca d'arte che alimentava la cinefilia. Secondo lei c'è una perfetta convergenza tra questi due fenomeni, che si alimentano a vicenda e si spengono a vicenda. Non penso assolutamente che responsabili di questo siano le nuove tecnologie, penso che più ne arrivano e più ci sia possibilità di poesia, di creatività. Quello che trovo convincente è che la logica del carattere industriale della produzione porta necessariamente alla morte dell'arte.

Anna Magnani e Ettore Garofalo in «Mamma Roma» di Pier Paolo Pasolini

Quella logica porta per forza a film di tipo sempre più "garantito". Per fare film sempre più garantiti si scrivono delle storie (lei dice "sciocchezze") fatte anche benissimo, anche simpatiche, ma sempre più tendenti a soddisfare il livello medio dell'audience. È questo che sta annientando di nuovo il cinema e che blocca quelli che lavorano nell'industria (lei fa il nome di Coppola come esempio). La Sontag non può però negare che anche oggi si facciano comunque bellissimi film e mi ha fatto molto piacere che parli di Amelio in questi termini. Quando Amelio farà il suo capolavoro, e ha già fatto splendidi film, sarà straordinario. Le cose sono sempre meno meccaniche di quanto si creda, quindi lo sono anche i condizionamenti dell'industria del capitalismo, le atroci logiche di mercato che non solo stanno ammazzando il cinema, ma tutto, la democrazia stessa, la possibilità di scambio tra i popoli. Ci stiamo muovendo verso una nuova barbarie, così come dicono i grandi economisti americani. Quel tipo di logica e quegli insediamenti produttivi nel pianeta dovranno dirigersi senza restrizioni nei luoghi dove è più conveniente produrre, quindi l'Oriente o quei posti (sono loro a dirlo) che di volta in volta saranno più promettenti. Si verifica un meccanismo di sfruttamento atroce, precristiano, quello dei bambini per esempio, ecc. Questo tipo di logica produce un massacro così terribile, così distruttivo di quelle che sono le ragioni di esistere di una civiltà, che credo veramente in quella frase da cui è nato il mio ultimo film *Cronache del terzo millennio* (a prescindere dal mio film), una frase di Luigi Pintor in un fondo del «Manifesto» di due o tre anni fa. Diceva: «Arriveremo a queste enormi concentrazioni in varie parti del mondo. Ci saranno or-

de, migrazioni bibliche di gente disperata che andrà nei luoghi dove si produce, che traverserà i continenti portando con sé le proprie culture». Poi faceva punto e a capo e diceva: «Finché la terra tremerà di nuovo sotto i nostri ben calzati piedi». Io aderisco perfettamente a questa sua concezione. Penso che dobbiamo combattere: infatti non ho avuto un attimo di esitazione a stare in un partito che nel bene e nel male lavora al cambiamento. Secondo me i processi in corso non sono così mortali e così barbarici, dico precristiani perché il meccanismo è proprio quello, dove si dà per scontato che esistono intere zone del pianeta escluse. Quattro miliardi di individui non avranno accesso al sapere perché la multimedialità (il tipo di cd evoluto a cui stanno lavorando tutte le industrie mondiali) non è per tutti.
Mi sono trovato a Bruxelles in un confronto, due anni fa, e la cosa che veniva fuori era che tutti stanno lavorando a un tipo di apparecchiatura "concentrata", che comprenda telefono, fax e l'accesso al sapere di tutto il mondo: questo ci consentirà un tipo di inaudito, meraviglioso contatto con il passato, il presente e la contemporaneità. Emergeva il piccolo particolare che tutte le fasi di accesso saranno ovviamente a pagamento e che le grandi concentrazioni industriali del settore si sono create proprio perché questo si configura già come l'affare più redditizio del futuro. Quindi automaticamente torniamo a una definizione programmata per censo dell'accesso al sapere, alla conoscenza. Torniamo a Aristotele: chi nasce libero non lavora e ha l'accesso a tutto, chi nasce schiavo non può farci niente. Io mi mantengo legato al tipo di dinamica profonda che mi interessa, quella di classe: che sia in questa fase in Italia meno evidente e che invece in altri paesi possa emergere di più, è un fatto che può ribaltarsi dall'oggi al domani, non è così meccanico. E non è così meccanico che dove sono più limpidi e evidenti la conflittualità e gli antagonismi della società sono automaticamente più forti le capacità espressive. A volte in una civiltà in decadenza vengono fuori delle illuminazioni che hanno spiegato il mondo a milioni di persone, basti pensare a Baudelaire, alla poesia simbolista, a Proust, a Čechov. Sono dell'idea gramsciana che non c'è meccanicità tra struttura e sovrastruttura, cioè che vi sia un'enorme complessità, per cui a volte una classe sociale, oppure una civiltà nel suo insieme, può avere l'aspetto sovrastrutturale ma essere dotata di una forza e una misteriosa capacità rivoluzionaria oggettiva dei processi reali. Sono dell'idea che tra i processi reali e i meccanismi sovrastrutturali a volte ci sia una perfetta coincidenza, si pensi al cinema sovietico, ma che non sia assolutamente detto che debba essere così.

Francesco Maselli esordisce con *Gli sbandati* nel 1955. Considerato l'enfant prodige del cinema italiano, è assistente giovanissimo di Chiarini e Antonioni. Si mantiene al di fuori delle correnti sviluppando un linguaggio autonomo, commedia negli anni '60 (*Fai in fretta a uccidermi... ho freddo*), cinema politico nei '70 (*Lettera aperta a un giornale della sera*) e ricerca sul linguaggio negli '80 (*Storia d'amore, Codice privato*) fino a *Cronache del terzo millennio*, presentato a Venezia nel 1996.

John McNaughton
Stare alla frontiera

Nel pezzo di Susan Sontag, si parla del fatto che Godard «è finito» a fare video. È come quando Miles Davis ha iniziato a fare fusion jazz e a incorporare il rock, tutti si sono alzati a gridare «stai facendo delle porcherie». Ma Godard è sempre stato alla frontiera dell'avanguardia. È vero che c'è una perdita. C'è un qualcosa di speciale quando si va in una "revival house" (una sala dove si proiettano vecchi film) e ci si rende conto che migliaia e migliaia di persone hanno "vissuto" grandi film in quell'oscurità. Non succederà ancora per molto: il sistema di distribuzione dei film cambia. Ho appena installato il sistema per il suono Thx nel mio appartamento e, piuttosto che andare al cinema, provo un'enorme emozione a vedere i film che amo su laser disc. Per via del video, per via del cavo, per via della moltiplicazione delle *outlets*, e perché hanno espanso il mercato così tanto che molte più cose sono e saranno prodotte, diventa un privilegio spendere otto dollari per "la grande esperienza" di vedere un film nel buio di una grande sala. Ma è destino e penso persino che ci sia qualcosa di rassicurante, di commovente, nel fatto che, per esempio, Godard si sia dato al video. Secondo me, è più un sintomo di come le cose vanno avanti che di come finiscono. E poi non so se sia veramente possibile tornare indietro. La gente scrive tutti quei libri cercando di portarci indietro verso qualche passato immaginario, che è poi sempre un passato che coincide con i vent'anni che non hanno più.

Da ragazzo, sono cresciuto amando il cinema hollywoodiano. E spesso pensavo a Peter Sellers in *Il dottor Stranamore*, uno che pretende di essere quello che non è, una dittatura che pretende di essere una democrazia. Hollywood è sempre stata un po' così. Ho sempre avuto questo enorme desiderio, se non la determinazione, di usare il sistema hollywoodiano per fare i "miei" film. Ci si trova di fronte a grossi problemi: è difficile, per via di come è cambiata la distribuzione, per via del ruolo istituzionalizzato che, in rapporto agli indipendenti, hanno oggi la New Line o la Miramax, per via dell'assurda priorità delle strategie del marketing. Eppure, se si legge la biografia di Ford si scopre che è sempre stato così. Un grande autore che ha fatto moltissimi grandi film non poteva permettersi l'attore che voleva perché non era "sotto contratto". Quando Hitchcock lavorava per Selznick, era disperato. Selznick gli faceva sudare ogni penny. Eppure sono i successi che hanno fatto insieme che gli hanno permesso di andarsene a fare *La donna che visse due volte* e *La finestra sul cortile.* Non voglio dire che la Hollywood di oggi mi piaccia, o che sia contento che i grossi film vengano diretti da sconosciuti registi di videoclip, ma cerco di non essere amaro. Se ti presenti come un ribelle, le cose sono ancora più dure. Lamentarsi di continuo è controproducente.

John McNaughton, regista, è nato a Chicago nel 1949. Il suo primo lungometraggio, *Henry-Pioggia di sangue* è del 1986. I film successivi sono *Il cacciatore di teste* (1991), *Lo sbirro, il boss e la bionda* (1993) e *Crocevia dell'inferno* (1996). Nel 1991 ha girato il documentario per la televisione *Sex, drugs, rock & roll.*

Mario Monicelli
È un patchwork

Sono sostanzialmente d'accordo sui quattro quinti dell'articolo di Susan Sontag, salvo su una parte. Sono d'accordo sul fatto che l'amore per il cinematografo è essenziale perché questo mezzo d'espressione sopravviva. Questo amore per il cinema, lei dice, si sta dissolvendo per colpa della tecnologia, sia per le televisioni che per i piccoli schermi, i superotto ecc.; si è perso quel tipo di magia con il buio in un'atmosfera quasi religiosa dove si raduna un gruppo di adepti che in silenzio sono violentati (questo lo dico io) da queste immagini gigantesche che fanno violenza alla psicologia dello spettatore. Questo è vero, ma allora non si tratta di un amore così puro. È una sopraffazione quella che fa il cinematografo, cosa che non fa la letteratura, e neanche la pittura perché agiscono in maniera più sottile. In realtà il cinema è un'arte spuria, un'arte mediata che ha bisogno dell'industria, quindi in realtà non è un'arte. La Sontag invece crede che sia un'arte antica di cui si è persa la magia. È una serie di patchwork in cui devono concorrere musica, letteratura, teatro, recitazione, architettura, scenografia eccetera, quindi questa purezza, questa cosa che si sarebbe persa, in realtà non c'è mai stata.

Secondo punto: si fa tanto parlare che non c'è più il cinema, si citano i film che resteranno nella storia, ma questa è una storia che dura da cento anni. È molto facile restare in una storia che dura da soli cento anni. Se avessero riassunto la storia della letteratura italiana da Federico II a cent'anni dopo chissà quanti che poi sono scomparsi avrebbero partecipato come grandi autori. Stiamo facendo di questo cinema un'indigestione. Gli diamo un'importanza che a mio avviso non ha. E diamo quindi importanza a cinematografari che hanno cento anni di storia, per cui è facile trovarsi un posto lì in mezzo. Vorrei vedere tra mille anni (se il cinema durerà tanto) che ne sarà anche dei Godard.

Il cinema è appena agli inizi, approssimativo, veramente elementare. È come lavorare ai ritratti di Apelle, alle pitture rupestri. Bisogna pensarci bene prima di esaltarsi davanti a certi autori o a certi film. Non si può dire che il cinema è morto perché non ci sono più i Godard. Forse sì, però la cosa fondamentale è che il cinema non è un'arte vera e propria, è un patchwork. Qualche volta quella coperta riesce, è una bella coperta, tiene caldo. E qualche volta non riesce. Avendo provato e non essendo in grado di essere uno scrittore di vero talento che possa rimanere sia pure in un posticino della letteratura italiana o un pittore (sono negato) o un musicista o architetto, allora ho ripiegato sul cinematografo, come io credo il novantanove per cento di quelli che lo fanno. I giovani sono entusiasti come lo ero io perché era un mezzo nuovo, con una tecnica di cui impadronirsi, gli altri non la conoscevano. Io sapevo che non potevo essere né Pavese né Faulkner, ma d'altra parte loro non sapevano fare il cinematografo.

Regista e sceneggiatore, maestro del cinema italiano, inventore della commedia dal gusto amaro e capace di evocare la storia, Mario Monicelli è autore, tra l'altro, di *Totò cerca casa* (1949), *Vita da cani* (1950), *I soliti ignoti* (1958), *La grande guerra* (Leone d'oro al festival di Venezia del 1959), *I compagni* (1963), *L'armata Brancaleone* (1966), *Il marchese del Grillo* (1981), la saga di *Amici miei*, e, recentemente, di *Facciamo paradiso* (1996).

Luc Moullet
Scoprire il passato

Credevo anch'io che i cinefili fossero scomparsi, e l'ho scritto in un articolo. Ho ricevuto una lettera di protesta da una cinefila di oggi, molto indignata. Così ho dovuto concludere che esistono ancora dei cinefili, meno legati di prima alla nozione di "autore" e più legati al genere – fantastico, cortometraggio, musical. La cinefilia è meno "creatrice": è staccata dalla critica. Si è critici, oppure cinefili, benché una volta i due ambiti si confondessero spesso. Cinefilia più passiva, dunque. Quanto al cinema, mi sembra che ci siano ancora molti spettatori nelle sale americane, un po' meno in Francia, ma ce ne saranno sempre; perché al cinema si va in coppia, ci vanno gli innamorati. È meno popolare, perché è più caro di una volta: sono le classi più agiate che ci vanno. Viviamo immersi in un magma d'immagini, tra le quali è difficile scegliere. Si rinuncia spesso, per l'abbondanza, la saturazione. Alla fine questo eccesso d'immagini dà la nausea. Ma tutto ciò non mette fine al cinema; ci sono ancora dei grandi film, e continuamente si scoprono grandi film del passato. *Moby Dick*, Sade, Raymond Roussel, Lautréamont, *La certosa di Parma* sono esistiti veramente solo venti o cinquant'anni dopo essere stati scritti... I capolavori del cinema contemporaneo, *Puissance de la parole* di Godard, *Je meurs de vivre* di Hanoun, *In girum imus nocte et consumimur igni* di Guy Debord, *Tapage nocturne* di Catherine Breillat, *La chouette aveugle* e *Histoire de Glace* di Raul Ruiz, *Go Fish* di Troche sono sconosciuti o cominciano appena a essere apprezzati. È sempre stato così (*La règle du jeu, Freaks, L'Atalante, Vampyr,* ecc.). È solo oggi che si scopre l'opera di Kumashiro, molto più importante di Kurosawa.

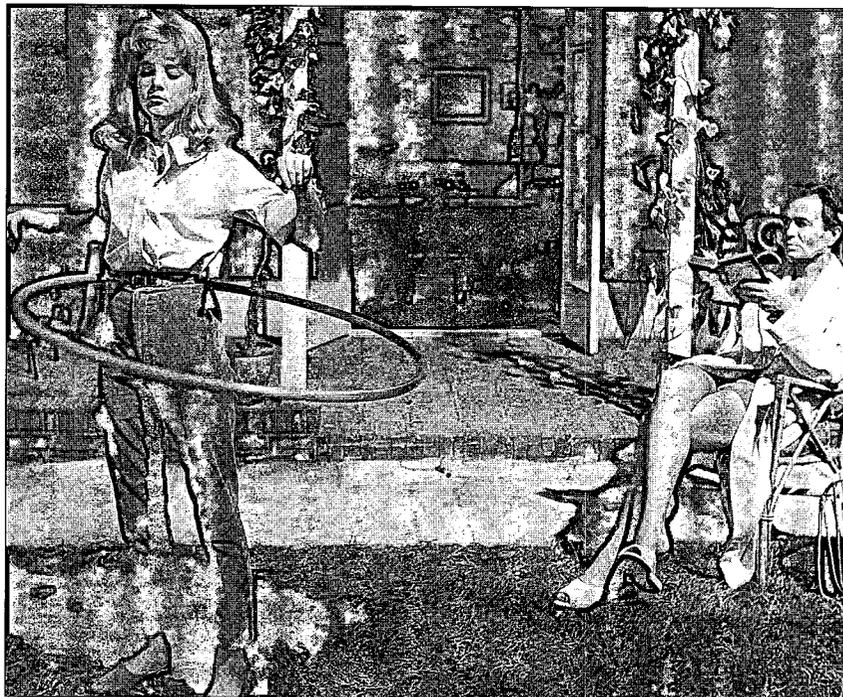
Ben Carruthers in «Shadows» di John Cassavetes

Luc Moullet, regista, attore e critico cinematografico, ha realizzato *Les contrebandières, Genèse d'un repas, Anatomie d'un rapport.*

Vladimir Naumov

Voci infondate

L'idea che il ciclo vitale del cinema (la sua nascita, il suo sviluppo e il suo irreversibile declino) si sia concluso non mi sembra assolutamente convincente. Se si considera il cinema una forma d'arte (come, effettivamente, è) non si può proprio parlare di un fenomeno storicamente concluso o vicino alla morte. Allo stesso modo si potrebbe parlare di morte della letteratura. Ultimamente, da noi, si legge poco e si distinguono sempre meno scrittori della portata di Gogol', Dostoevskij e Tolstoj; ma questo non significa che la letteratura abbia concluso il suo ciclo. Si è anche parlato di morte del teatro e il cinema sembrava esserne il "becchino". Del resto non si può sostituire in alcun modo il fenomeno del teatro, reale, del contatto immediato e diretto tra l'attore e lo spettatore. Infine sono circolate voci sulla morte del cinema. Pare che la televisione ne abbia ineluttabilmente segnato il destino. Poco tempo prima di morire Federico Fellini mi disse una frase terribilmente tragica: «Il mio spettatore è morto. Io sono come un aereo che è decollato ma che non ha un aeroporto dove atterrare». Stavamo passeggiando per le vie di Roma e molte persone si avvicinavano per farsi fare l'autografo. Tra l'altro si trattava per lo più di giovani. Mi incuriosì questo pellegrinaggio e Fellini mi confidò: «Si avvicinano solamente perché mi riconoscono. Non sono interessati ai miei film. A loro piace cambiare programma alla televisione, non vogliono soffermarsi su niente». Probabilmente diceva la verità, tuttavia i film del grande regista continueranno a essere considerati capolavori e, di conseguenza, l'arte cinematografica non concluderà il suo ciclo. Indubbiamente la tv e il video sono come un aspirapolvere che risucchia gli spettatori dal cinematografo. Nonostante questo, è impossibile sostituire quel rituale magico in grado di creare nelle sale cinematografiche un'atmosfera particolare. Se si guarda uno stesso film alla televisione o in una sala affollata di un cinema si sentirà una differenza notevole. Lo schermo cinematografico cala lo spettatore in un'atmosfera magica sottoponendolo a una sorta di ipnosi ammaliatrice (mi riferisco, ovviamente, al cinema d'arte). Inoltre, il fatto di trovarsi al cinema in presenza di persone sconosciute determina un altro tipo di concentrazione e di percezione del film da parte dello spettatore. Purtroppo, per una serie di motivi, il cinema sta vivendo momenti difficili: è "malato"; ma chi ha mai detto che bisogna seppellire un malato? Per quanto riguarda la televisione e il video si tratta solo di consegne a domicilio: il teleschermo accetta di tutto (cosa che non si può dire del cinema). È come un postino che consegna nelle nostre case i film, il calcio, la boxe, gli spettacoli teatrali, i giochi, la pubblicità, i videoclip, le ultime notizie, i volti dei politici e le previsioni del tempo. Privare la televisione del cinema sarebbe come amputarle la testa.

Si dice che il cinema oggi sia un'industria che spesso sacrifica l'arte. Ed è vero. Ma il cinema è come un centauro che riunisce in sé industria e arte. Questi due elementi sono cresciuti insieme come due gemelli siamesi e un'operazione per separarli risulterebbe mortale per entrambi. Naturalmente questi gemelli sono in lotta perenne tra loro e senza dubbio il gemello-industria è sempre più aggressivo, brutale, avido. Produce cliché, stereotipi, inibisce con violenza il fratello dimenticandosi che l'arte cinematografica non si può paragonare a una fabbrica di chiodi la cui peculiarità è proprio quella di essere uguali l'uno all'altro. Il talento, al contrario, si identifica nell'unicità e nell'originalità del prodotto artistico. Purtroppo, oggi, il fra-

Sue Lyon e James Mason in «Lolita» di Stanley Kubrick

tello-industria cerca di riproporre modelli di successo e di soffocare il fratello-arte. Quest'ultimo appena può si ribella, ma non è in grado di rompere il legame ombelicale con l'altro. Ritengo che in questo contesto il vero cinema d'arte e soprattutto il cinema d'autore possa contare molto sul mecenatismo e parzialmente sul sostegno da parte dello Stato (almeno nel nostro paese). Nonostante queste possano sembrare speranze illusorie, sono lontano dal pensare che il cinema stia per morire. In realtà è come una molla che nel comprimersi accumula forza e energia. Ne sono conferma i miei allievi che, nonostante l'assoluta mancanza di prospettive, cercano caparbiamente di creare un cinema proprio. Un mio studente dell'Istituto Cinematografico (Vgik) dorme in stazione da due anni, sbarca il lunario facendo lo scaricatore, ma non vuole assolutamente occuparsi di pubblicità e videoclip, anche se ben retribuiti. Ha un obiettivo ben più grande: creare un "suo" cinema. Ho molti amici giovani che, pur di non vedere i film in televisione o in video, si recano ostinatamente nei nostri cinema, i quali, oltre a essere poco accoglienti, si trovano sempre più spesso a dividere gli spazi con le più svariate organizzazioni commerciali: negozi, banche, saloni d'automobili e simili. Grazie a questi appassionati l'arte cinematografica non soccomberà. Inoltre sono sempre più numerosi i festival del cinema e i cineforum, che contribuiscono a dare un nuovo impulso al cinema. Riguardo alla cinefilia, quel rapporto unico tra il cinema e lo spettatore, quell'amore misterioso per il cinema in quanto arte, ritengo che non stia affatto scomparendo: ha acquisito altre forme, probabilmente meno evidenti, ma in compenso più specifiche e mirate, almeno nel nostro paese. Dunque, come si suol dire: «Le voci sulla mia morte sono infondate».

Vladimir Naumov, nato nel 1927, è sceneggiatore e regista. Gran parte della sua produzione è legata alla collaborazione con Alov, con il quale realizza nel 1961 *Pace a chi entra*, premio della giuria come migliore regia alla mostra di Venezia. Del 1966 è *Skvernyj anekdòt* (t.l.: Un aneddoto scabroso), del 1980 *Nido di spie*.

61

Mark Rappaport

C'è solo il marketing

Nel corso della mia vita, ho visto la fine del teatro, certamente la fine di Broadway, che rappresenta il teatro in America. Ho visto la fine del romanzo come grande forma d'arte. E credo che stiamo assistendo alla fine del cinema come forma d'arte. Innanzitutto, credo che ci fosse qualcosa di veramente valido nello studio system che pochi hanno apprezzato fino a ora, il modo in cui poteva produrre dei film, tutti quei tecnici e quegli artigiani disponibili costantemente, gli attori e gli sceneggiatori. È qualcosa che non si ripeterà nella storia del mondo. Non avremo mai più quell'opulenza, quel pool di talenti per cui si poteva decidere di fare un musical perché tutti erano pagati comunque e un regista faceva anche tre film all'anno. Adesso, tutto si gioca su ogni singolo film e un regista non ha più le stesse chance di praticare il suo mestiere. O di sbagliare un film. Se è vero che il meglio del cinema americano è sempre stato nell'equilibrio tra arte e industria, adesso ci si trova di fronte alla sola industria. I film che sono fatti oggi a Hollywood sono il prodotto di marketing di inchieste d'opinione. In più, credo che l'esperienza dello spettatore cinematografico sia cambiata radicalmente. Tanto per cominciare, la televisione ha veramente appiattito il gusto. Il look della televisione, che è un medium essenzialmente non visuale, ha veramente modificato il modo in cui viene fatto il cinema. È da lì che viene l'idea di illuminare come nelle sitcom, dell'alternarsi di campi e controcampi, la scomparsa dei carrelli... ed è un'influenza che ha provocato la degenerazione del gusto, dello spettatore, ma anche del regista. Io credo che, oggi, la gente si aspetti meno da un film di quanto si sia mai aspettata prima d'ora. Nello stesso tempo, esiste una deliberata volontà di non affrontare il significato e l'impatto dell'iperabbondanza di immagini esistente nella nostra cultura. E, mentre viviamo in un'era dalle migliaia di canali via cavo in cui ogni programma verrà replicato all'infinito, nessuno si ferma per mezzo minuto a esaminare queste immagini, quello che hanno significato nel passato, nel presente, e cosa continueranno a significare nel futuro. Il mio lavoro torna così spesso alla storia del cinema anche perché penso che questa sia la fine di un'era e quindi il momento giusto per guardare indietro e valutare le cose. Quando si è nel mezzo di qualcosa, come un'età dell'oro, non credo si possa fare altrettanto. Credo anche che oggi il cinema non abbia l'impatto sulla vita della gente che aveva un tempo. Negli anni '40, '50 e persino '60, si trattava di una cultura molto più monolitica. I film giocavano un importante ruolo anche perché erano proiettati nei *movie palaces*, e l'esperienza dei cinema nei centri commerciali non è certo comparabile. Quindi andare al cinema diventa come andare a fare la spesa, un'altra tappa della giornata. Non più l'esperienza religiosa di un tempo. E la frammentazione della cultura ha sradicato il significato essenziale che il cinema aveva nella vita delle persone. Credo che oggi la musica rock abbia interamente soppiantato il cinema in qualità di più vitale esperienza formativa nella vita dei ragazzi.

Mark Rappaport è nato a New York nel 1941. Cinefilo fin da giovanissimo, ha cominciato a lavorare nel cinema come montatore. Ha esordito nella regia con il cortometraggio *Blue Frieze* nel 1966. I suoi lungometraggi più importanti sono *Casual Relations* (1973), *Mozart in love* (1975), *Scenic Route* (1978), che lo accreditano come cineasta sperimentale. Dal 1990 è passato al video.

Kirill Razlogov
Rarità da museo

Cinefilia e cinemania. Rispetto all'America Settentrionale e all'Europa Occidentale, il fenomeno della cinefilia, inteso come quell'amore per il cinema così diffuso in vari ambiti sociali o per lo meno nei più colti, in Russia non ha mai trovato ampio riscontro. I bibliofili e gli appassionati di teatro sono sempre esistiti, mentre i loro colleghi del cinema sono sempre stati chiamati con disprezzo "cinefili", cioè persone cadute talmente in basso da preferire alla vera "Arte" un fenomeno più di massa e ben poco definibile. L'amore ampiamente diffuso per il cinema oppresso dalle "riforme" e dal "modello" (cioè dalla stessa intellighenzia artistica) non ha quindi potuto trasformarsi e svilupparsi in un fenomeno riconosciuto dalle accademie e non ha potuto istituzionalizzarsi nella cinefilia degli anni '60. Proprio di tale morte si rammarica Susan Sontag e se ne rammarica non senza ragione: se ne va una generazione per cui il cinema non era soltanto uno spettacolo di massa ma una vera "forma d'arte". È significativo che questo declino sia affiancato dal ritorno del pubblico nelle sale cinematografiche e dall'incredibile popolarità della cultura dello schermo (dalla tv, ai videogiochi, alla realtà virtuale). La cultura di massa ancora una volta dichiara guerra agli intellettuali.

Ronee Blakley e Henry Gibson in «Nashville» di Robert Altman

Cosa sta succedendo da noi? A prima vista, sembrerebbe che il cinema come fenomeno culturale sia destinato a morire. Le sale cinematografiche si svuotano e i "cinefili" sono spariti. Il commercio impera, fatta eccezione per alcuni rari casi che stanno scomparendo: hanno tolto dagli schermi televisivi "Kinomaraton", una sorta di maratona del cinema, e il Kinocentr di Mosca si sta trasformando in un ibrido tra il casinò e il night club. I "dinosauri" degli anni '60 cercano di invocare Tarkovskij e Fellini, ma la loro debole voce è soffocata dai dinosauri computerizzati di *Jurassic Park.* E ancora una volta, mi sembra: «Il re è morto. Viva il re». Il cinema che un tempo amavamo tanto, è diventato un museo, nelle sale cinematografiche regna un nuovo paradigma, che, a sua volta, presto diventerà una rarità da museo, magari un cd-rom in cui Grymov si fonde in un'estasi singhiozzante con uno Spielberg virtuale e un Godard riflessivo.

Kirill Razlogov, nato a Mosca nel 1946, è critico cinematografico. Le sue principali pubblicazioni sono: *L'arte dello schermo, problemi espressivi* (t.l.), *Dio e diavolo nello specchio dello schermo* (t.l.), *Arte e commercio, nemici nascosti* (t.l.), *Il primo secolo del cinema* (t.l.) e, con altri autori, *Il cinema e la televisione in Europa centrale e orientale* (t.l.).

Vieri Razzini

Quantità e qualità

«Poi è arrivata la catastrofica crescita dei costi di produzione degli anni '80». Così Susan Sontag, nel suo articolo, accorato per non dire luttuoso, intelligentissimo per l'uso di sintesi apparentemente banali o spericolate. Il rischio delle grandi sintesi è però quello di trarne conseguenze altrettanto spericolate e banali: «Se la cinefilia è morta, allora anche i film sono morti [...]. Se al cinema si potrà ridar vita, sarà soltanto attraverso la nascita di un nuovo genere di cine-amore». Forse la Sontag avrebbe dovuto fermarsi a meditare, mentre scriveva, su quella vertiginosa crescita dei costi di produzione degli anni '80. È un dato fondamentale per capire quello che succede oggi. Quella crescita ebbe origine negli Stati Uniti, non a caso in pieno reaganismo, nel momento in cui il sistema industriale (lo studio-system, nel caso del cinema) diventava post-industriale, e Hollywood si trovò nel giro di pochi anni a essere non più in mano agli strateghi della finanza multinazionale e alle compagnie petrolifere. La cesura irrimediabile con il passato è avvenuta allora: le majors hollywoodiane sono presiedute da gente che non ha più nulla a che vedere con il cinema, o lo spettacolo in genere, gente che non produce *oggetti* ma soldi, ignora non tanto l'Arte – la questione non si pone nemmeno – quanto il Mezzo, e tratta il cinema come qualsiasi altro prodotto industriale, computer o frigoriferi o viaggi-vacanza: il quale prodotto è uno standard che deve accontentare un pubblico planetario sul quale si operano continue, e terrorizzanti perché tendenziose, ricerche di mercato. L'investimento pubblicitario è pari a più di un terzo del costo di produzione di ogni film, i costi sono enormi, ma soprattutto è enorme il costo del denaro e perciò esso va recuperato (e moltiplicato, o perduto) alla stessa velocità del gioco in borsa. Donde la frenetica copertura (i veri Effetti Speciali) del mercato nazionale, prima con 1800-2000 copie, adesso con 3000 e più. L'uscita di un film ha una diffusione di tipo *televisivo*, e il suo "destino" commerciale si decreta in un week-end, il primo: se il pubblico non abbocca quando la pubblicità è alle stelle, figuriamoci poi. Per i prodotti appena più sofisticati la vita è durissima, gli europei sono costretti a ricorrere ai finanziamenti internazionali e quindi alle analisi di target e a una maggior standardizzazione del prodotto nella speranza di conquistare una fetta plausibile di un mercato controllato in modo schiacciante: e così "l'Arte" spesso non è che una pretesa, una maschera piena di crepe.

E poi, a proposito di sintesi (alla quale per forza di cose sono costretto a ricorrere anch'io), gli anni '80 sono quelli del neo-liberismo anche in Europa, con la tragica coincidenza fra cambiamenti politici, avvento dell'economia di mercato e esaurimento delle forze intellettuali di gruppo: drastica riduzione dei finanziamenti pubblici in Inghilterra (Tatcher); controllo da parte della Democrazia cristiana tedesca (Kohl) delle tv regionali che avevano finanziato la rinascita del cinema dopo il lunghissimo silenzio-rimozione del dopo-nazismo (i primi film di Fassbinder, Herzog, Kluge, Wenders); Caf-macello italiano (il cinema della tv, dei raccomandati, tutto "per famiglia") innestato su un'industria agonizzante e l'abbandono dei grandi produttori, ultimo Cristaldi; infine il disorientamento francese.

Certo che restano i bei film, i cinesi, gli iraniani, i russi, ogni tanto un inglese, un italiano, un francese, un americano, ma non basta. Il cinema, che dovrebbe per sua natura offrire un prodotto altamente differenziato, la quantità e la qualità. Il cinema "poetico" è una sorta di fe-

Diane Keaton e Woody Allen in «Io e Annie»

lice stadio infantile: "da grande" non può che essere un'industria, e l'unica industria, quella americana, finito lo studio-system, ha fatto fuori la produzione media (o meglio l'ha sbattuta in tv, con tutti gli annessi problemi di serialità, pubblicità, visione distratta, ecc.) condizionando in modo ferreo tutto il mercato. Oggi la produzione media, la vecchia gloriosa serie B, è gonfiata e promossa a Super-A, con film strettamente di genere, spesso brutti, che costano sessanta milioni di dollari...

In questa situazione è ovvio che il "cine-amore" è un amore di mamma che vede il figliolo crescere in modo mostruoso e non può fare nulla per fermarlo. Quanto a noi, accontentiamoci di qualche bel film anche se il rapporto quantità-qualità è vero anche per gli spettatori: nel senso che per trovare qualche bel film bisogna vederne molti. Troppi.

Vieri Razzini è critico, scrittore, sceneggiatore. Ha pubblicato *Terapia mortale* (1973), *Giro di voci* (1986), *La ricchezza di Perdido* (1996). È stato per molti anni responsabile della programmazione cinematografica di Raitre.

Jean Roy

Più popolare che mai

Secondo me oggi il cinema è più popolare che mai. Certo, c'è stata la concorrenza della televisione e dell'evoluzione generale dei nuovi modi di divertirsi. Ne hanno sofferto le sale. Ma proprio per la moltiplicazione dei canali e delle videocassette, non ci sono mai stati tanti titoli disponibili nello stesso tempo. Sono convinto, visto che il numero di film prodotti nel mondo non è diminuito, che non ci sono mai stati tanti film da vedere. Non sono preoccupato per il moltiplicarsi e il diversificarsi delle possibilità di vedere un film. Esso segna solo la fine di un rapporto esigente e elitario con i film. La letteratura ha conosciuto lo stesso fenomeno quando si è passati dal circolo stretto dei letterati, che sapevano tutto quando gli altri non sapevano niente, all'educazione di massa. Non è possibile dire, dunque, che i cinefili siano spariti se il consumo dei film non è calato. È sparita invece una certa forma di cinefilia, quasi religiosa, per cui il film si doveva meritarlo, creando il proprio cineclub per poterlo proiettare oppure ammucchiandosi in una "Due Cavalli" per andare da Parigi a Bruxelles a scoprire un film raro di André De Toth da Ledoux. Questo fenomeno, molto sopravvalutato, era caratteristico di gruppuscoli infimi. Certo c'era Georges Sadoul o Marcel Martin, che vedevano *tutto*, però quanta gente poteva ritenersi cinefila per la conoscenza del solo cinema americano? Adesso, il consumo di massa, un po' distratto, ha vinto. Ma costituisce sempre una forma di cinefilia. Certo, c'è una sorta di nostalgia degli anni d'oro, che riposa su capolavori che suppone insuperabili. Si dimentica però che Ronsard non ha impedito la nascita di Proust, né Vermeer quella di Picasso, né Bach quella di Boulez. Ma, a prescindere dai capolavori, che sarebbe stupido sminuire, quanti film di Duvivier, De Sica o Walsh sono tanto appassionanti quanto gli ultimi film di Lars von Trier, Aki Kaurismäki, Emir Kusturica o Theo Anghelopulos? L'arte di oggi non è né migliore né peggiore di quella di prima, è altro, come la società.

Margit Carstensen e Hanna Schygulla in «Le lacrime amare di Petra von Kant» di Rainer Werner Fassbinder

Jean Roy è critico cinematografico di «L'Humanité» e autore di una monografia su John Ford. È segretario generale del sindacato critici cinematografici e responsabile della "Semaine de la Critique" del Festival di Cannes.

Gabriele Salvatores

Un amore che dura

Ho trovato l'articolo di Susan Sontag molto bello e interessante. Mi ha molto colpito il discorso sulla cinefilia, sull'amore per il cinema e per le immagini. Indipendentemente dai gusti di ciascuno, è vero che il grande spostamento che si sta attuando in questi anni è quello dalla concezione del cinema come arte a quella del cinema come mercato. L'argomento è ovviamente delicato, perché il cinema per sua natura è arte industriale – produce "copie" e presenta costi industriali – e quindi presuppone un pubblico. Questo non vuol dire che in nome del pubblico si debba sacrificare il processo primario di qualsiasi opera d'arte, cioè il rapporto dell'autore con la sua opera. Rapporto che non può essere che d'amore. Così come non si può sacrificare in nome del pubblico e del mercato il sentimento di chi ama il cinema a prescindere dal suo valore commerciale. Facciamo un esempio banale: un prosciutto è legato a un mercato; potrà essere piacevole mangiarlo, ma l'amore per il prosciutto è relativo solo al momento in cui lo mangi (parlo di prosciutto perché una frase che diciamo spesso fra di noi è «non stiamo vendendo prosciutti»). Mentre per esempio già un libro, che si rivolge a un pubblico, quindi a un mercato, porta in sé un potenziale d'amore che va al di là della vendita del libro stesso, del successo che ottiene. Qualsiasi cosa si consumi dà un piacere immediato che si dimentica. Il cibo si trasforma in merda, mentre, nel caso dell'amore, il piacere si protrae al di là dell'atto sessuale in sé: è questo prolungamento amoroso che bisogna recuperare per il cinema, dato che ha perso la capacità di protrarre il desiderio al di là del consumo delle due ore del film.

Ma è la stessa dimensione industriale del cinema, la sua logica di produzione e distribuzione, che porta a perdere di vista la necessità di questo amore protratto oltre la visione, e a fare delle scelte assolutamente sbagliate. Si diventa salumieri con facilità (senza togliere niente ai salumieri). Nessuno, a volte neanche gli autori, sicuramente non i produttori e i distributori, pensa di maneggiare oggetti di amore. Gli autori (mi ci metto io per primo, ovviamente) operano una serie di autocensure. Ci si ritrova ingabbiati in una logica per cui quello che si sta facendo costa tanto, quindi l'operazione è sana se riprende i suoi soldi e malata se non li riprende. In parte è così, ma in parte forse non è così. Le perdite dovrebbero poter essere compensate da un amore cinefilo che non vuole niente in cambio, gratuito. Se un rapporto d'amore si deve costruire «col sangue e col sudore» come dice Fossati, allora in nome dell'amore cinefilo si deve vedere un film difficile, che coinvolge in maniera complicata o che respinge.

Sono meno d'accordo con la Sontag riguardo al suo discorso sulla morte del cinema. Se le cose andranno molto avanti nella direzione che sembrano aver preso, sicuramente il cinema diventerà un'altra cosa, in questo senso dunque morirà, trasformandosi in altre cose meno interessanti, probabilmente legate a visioni personali nelle case con i visori, i laser disc, i cd. Credo, però, che il cinema abbia in sé la capacità insostituibile di far scambiare per reale il sogno di un autore, di far condividere a tutti il sogno, l'incubo, la visione di qualcuno.

D'altra parte il legame del cinema con la realtà è oggi quanto mai problematico. Mi chiedo molto spesso se il cinema non debba abbandonare il realismo. Una volta si poteva dire: «Se lo vedo è vero». Oggi non è più così. Un'immagine non è più testimonianza di realtà: a partire dai telegiornali, che passano immagini contraffatte facendo prendere per vere cose non

«Lo stato delle cose» di Wim Wenders

vere, fino alle nuove tecnologie, alle immagini di sintesi, agli esperimenti con la realtà virtuale. Allora forse il cinema deve abbandonare il realismo. Io questo non lo so, sono molto lontano dall'elaborare una teoria sul cinema o anche solo un mio sguardo personale, però in qualche modo ci provo e penso che probabilmente il cinema debba provare a ricrearsi una "veridicità" e lottare per mantenere viva la sua capacità di rappresentare. Cioè quella valenza metaforica, quella condizione simbolica che ha dentro. In questo caso il cinema potrà sopravvivere rimanendo al passo con i tempi.
La verità è che manca un pensiero-cinema: si continuano a produrre immagini concatenate, ma non sono immagini che corrispondono a un pensiero. Parlo di oggi: infatti oggi non c'è nessuna corrente, né realismo, né neorealismo, né nouvelle vague, né surrealismo. Non c'è niente. Il cinema sta cambiando senza la guida di un pensiero. Mi sembra evidente che negli ultimi anni ci sia stato uno spostamento della creatività dal set alla sala di montaggio. Una volta il montaggio era solo l'assemblare le immagini, ora è diventato sempre più riscrittura della sceneggiatura, sempre più fase creativa. È evidente che il cinema è ormai più montaggio che ripresa. La definizione stessa di autore, e dunque di cinema d'autore, andrebbe rivista, in considerazione del fatto che oggi intervengono nel processo creativo professionalità molto diverse. Oggi più di prima l'autore cinematografico dovrebbe essere considerato come il mastro di bottega rinascimentale. Per esempio, ho constatato con *Nirvana* l'importanza del creatore di effetti digitali.
Come spettatore cinematografico sono stato abbastanza banale. Andavo fin da piccolo a vedere i film che uscivano, e le prime ossessioni, i primi innamoramenti sono legati a film come *Ben Hur*, *Lawrence d'Arabia*, ma anche *Spartacus* e *I magnifici sette*. Questo quando avevo dodici, tredici anni. Più tardi, verso i diciotto, venti anni ho scoperto il cinema d'autore, Orson Welles, con la frequetazione dei cineforum, dei cine-club. I film di Hitchcock invece si andavano ancora a vedere alla loro uscita nelle sale. I miei amori sono Hitchcock e Truffaut, autori molto diversi da me, dalle cose che faccio, Cronenberg e soprattutto Stanley Kubrick, che rimane a mio parere il più bravo di tutti. I film di questi autori sono per me oggetti d'amore, un amore incondizionato.

Gabriele Salvatores si forma a Milano, come regista teatrale della compagnia dell'Elfo. Passato al cinema, si crea un proprio modo di lavorare a fianco di un fedele gruppo di amici/attori, con cui realizza *Kamikazen-Ultima notte a Milano* (1987), *Turné* (1989), *Marrakesh Express* (1989), *Sud* (1993). Nel 1991 vince l'Oscar con *Mediterraneo.* Il suo recente *Nirvana* tenta percorsi inediti per il cinema italiano sul territorio delle tematiche "cyber" e degli effetti speciali.

Andrew Sarris
Non contate le rughe

È stato già detto che il cinema è un'arte in decadenza. Infatti, lo si sarebbe potuto affermare dal 1914 a oggi. Per anni la gente ha detto che non era nemmeno una forma d'arte e non è ancora ben chiaro oggi cosa sia. Ma è qualcosa, visto che coinvolge così tante persone e si fanno così tanti film; buoni, cattivi e indifferenti. È sempre stato così. Trovo infatti il linguaggio di Susan Sontag *déjà vu*. Mi invitano spesso a tavole rotonde sul cinema italiano, polacco, cinese, giapponese... e sorgono sempre gli stessi problemi: il gusto del pubblico è terribile, ci sono troppi film terribili... Ma è sempre stato così, in tutte le arti. Perché le arti sono un campo di battaglia, non un seminario per Susan Sontag e i suoi amici. E il cinema, in particolare, ha un qualcosa che lo manda avanti sempre ed è un particolare che esaspera la gente come la Sontag. Il cinema è un'arte costantemente rinnovabile, perché non è interamente un'arte, è anche parte della realtà. È in questo concetto la grandezza del contributo baziniano. Penso comunque che siamo in una posizione troppo vicina per giudicare il cinema dei nostri giorni. Negli anni '30 e '40, il cinema veniva considerato in declino. Oggi quella è indicata come l'epoca d'oro. E io credo che oggi ci siano cose interessanti, tra gli indipendenti per esempio. Quest'anno, mi sono piaciuti *Fargo*, *Lone Star* e l'inglese *Angels and Insects*. Tre film in un anno, non è male. Quanti grandi romanzi escono in un anno? Quante sinfonie? Se ci si pensa, in quanto all'opera, stiamo ancora lavorando sul repertorio del diciannovesimo secolo. Secondo me, inoltre, esiste ancora spazio per gli autori, perché i soggetti si stanno allargando e nascono nuovi cinema. Quello gay, per esempio, fino a oggi non era esistito se non in forma sotterranea. Il mondo cambia, si evolve e i filmaker moderni lo registrano. Questo è parte del problema: viviamo una realtà frammentata, le comunità si stanno disintegrando, i paesi si stanno disgregando, il mondo così come lo conosciamo si sta disintegrando. C'è un malessere oggi, certamente, e il cinema lo riflette. Ma sono ancora molto eccitato dal mezzo. E poi, se ami qualcuno, non deplori che quella persona sia più vecchia e non sia bella come trenta, quarant'anni fa. Non conti le rughe, piuttosto ti feliciti di quanta bellezza le è rimasta. Allo stesso modo, il cinema sta invecchiando. È ormai vecchio un secolo e ha molta tradizione. Una cosa, però, mi rattrista. Non direi che il cinema è in declino ma che sta vivendo una mancanza di audacia. Negli anni '60, '70, non è che i film fossero così meravigliosi, ma si sentiva che si stava sperimentando. C'era un'eccitazione che oggi non sento più. Trovo che oggi il cinema non sia sensuale come una volta, che si sta ritraendo dalla sensualità, come imbarazzato, come se non sapesse come gestirla.

Andrew Sarris è uno dei più noti critici statunitensi. Docente alla New York University, scrive su «The Village Voice», «Film Culture», «Film Quarterly» e altre riviste.

Louis Seguin
Tutti autori, tutti capolavori

Il cinefilo degli anni d'oro cominciava, ogni mercoledì mattina, con lo spoglio dei programmi pubblicati da «L'Aurore» (!) e «Cinémonde». Tracciava poi un itinerario tortuoso che, a dispetto di mare e vento (a dispetto pure dei venti troppo moderati), lo portava dal Triomphe al Napoléon, da l'Ermitage al Mac-Mahon, dall'Acacias all'Artistic, da Les Agriculteurs al Cinéac-Ternes, e che poi, però, tornava sempre ai punti fissi dell'Avenue de Messine (allora sede della Cinémathèque) e dello Studio Parnasse, dove si affrontavano il martedì sera i gruppi di «Positif» e dei «Cahiers du Cinéma». Quei cinefili lì, in un certo senso, sì, sono scomparsi. Non c'è più nessuno capace di attraversare Parigi ogni giorno per vedere o rivedere un film. Sono scomparsi i cineclub ufficiali affiliati a una federazione o a un'associazione (Ciné-Club du Quartier Latin o Objectif 49 poi, più tardi, il Ciné Qua Non). Adesso c'è una nuova specie di appassionati: i collezionisti. L'amore per il cinema vive oggi dell'accumulazione delle videocassette, e, più di rado, dei laserdisc. I libri sul cinema si scrivono con l'aiuto del videoregistratore. Tanto meglio per la serietà e la precisione. Senza questo aiuto, il libro monumentale di Tavernier e Coursodon sul cinema americano non esisterebbe, le tesi, spesso straordinarie, degli studenti di cinema sarebbero inconcepibili. Ma, con questa ricchezza, si presenta anche una regressione. Abbiamo visto nascere un nuovo idolo, il cult-movie, ormai nient'altro che un fenomeno di moda, in cui si mischiano una religiosità vaga e una seconda chance di sfruttamento commerciale. L'amore non va d'accordo con la massa, né con la messa. La cinefilia si distingueva dalla folla. Come la passione per il jazz, era solo per gli *happy few*. La cinefilia di allora non c'entrava per niente con la "rock-cultura" degli anni '80. Era, a modo suo, profondamente elitaria, del tutto estranea all'università. I pochi professori di cinema e la "filmologia" facevano piuttosto ridere. L'amore per il cinema era quasi completamente gratuito e libero. D'altra parte bisogna diffidare della mania delle "morti", che recupera, nel modo più volgare e banale, la «fine della storia» hegeliana. Tutti i giorni, passa Napoleone, sul suo cavallo, sotto tutte le finestre. Si è entrati ormai in una versione parodica del "regno delle fini": "fine dell'uomo", "fine dell'arte", "fine del comunismo".

Questo atteggiamento non è disinteressato, è il meno che si possa dire. Ma, è vero, la proliferazione delle immagini è un problema. Innanzitutto perché apre un territorio nuovo alle immagini animate. Oggi gli spettatori hanno guardato, guardano, e guarderanno prima la televisione, anche e soprattutto per vedere film. Come dice giustamente Susan Sontag, il film è penetrato nello spazio domestico delle famiglie. A questo punto, si può porre la domanda: il gusto degli adolescenti per il cinema, che orienta una bella parte della produzione, almeno negli Stati Uniti, potrebbe derivare dalla volontà di sfuggire ai genitori, rifugiandosi nelle sale? Sarebbe un vero ritorno al passato: andare al cinema negli anni '40 andava di pari passo col marinare la scuola. Era un piacere da scaldabanchi, da "idioti" (il personaggio di Jerry Lewis in *Hollywood o morte* lo rappresenta alla perfezione). La televisione non si è accaparrata solo il cinema, mandandolo in onda e finanziandolo. Ha aperto anche la via a una nuova passione per le immagini, per esempio per le doppie versioni dei film, sia cinematografiche che televisive (di Bergman, per fare un nome), ma ha anche resuscitato una specie di libertà dimenticata da molto tempo dal cinema. Irregolarmente, ma con sicurezza, ha inventato di

«Alessandro il grande» di Theodoros Anghelopulos

nuovo il "serial". Nelle sale, invece, accade che ci siano solo "grandi" film. Anche perché, come nota Susan Sontag, la macchina finanziaria, con l'intervento massiccio delle banche, è oggi sempre più divoratrice e enorme, soprattutto negli Stati Uniti, e perché i film si confondono con l'apparato della loro promozione. Tutti i registi sono "autori", tutti i film sono "capolavori". Gli addetti stampa, e, ancora loro, le reti televisive li promuovono con proiezioni, interviste, trailer. Fino alla nausea dello spettatore, che vede dieci o venti volte la stessa scena. Un'altra domanda: quanti critici vedono i film in condizioni normali, nelle sale, col pubblico, invece di vederli nei festival, in proiezioni private o su videocassetta?

Io naturalmente amo ancora il cinema, ma questo amore è diventato sempre più difficile e conflittuale. Per continuare ad "amare il cinema", bisogna saltare o rompere sempre più barriere: i casi di *politiques des auteurs* condotte fino all'assurdità dello sfruttamento commerciale, condizioni di proiezione sempre più deplorevoli con l'estensione delle multisale, consenso sempre più fitto attorno ai film che, è un paradosso di più, ogni tanto lo meritano. Bisogna decidersi a questo pessimismo. In questo modo, pagando scotti sempre più alti, si può ritrovare una possibilità di meravigliarsi, quel «senso di meraviglia» di cui parla Susan Sontag, e che ha conosciuto – in Francia – un periodo fiammeggiante dal 1944, all'incirca, alla metà degli anni '70. Quest'entusiasmo non veniva, al contrario della *doxa*, dall'azione congiunta dei «Cahiers du Cinéma» e della Nouvelle Vague, apparentemente invidiataci dal mondo intero. La cinefilia francese, che sembra aver fatto scuola, è molto anteriore alla nascita della celebre rivista gialla e all'arrivo dei registi "del terzo tipo". L'una e l'altro non ne sono le cause ma le conseguenze. La cinefilia fu stimolata, nella seconda metà degli anni '40, per limitarsi alle pubblicazioni periodiche, da uno sbocciare straordinario di settimanali e mensili, o così sedicenti, più o meno effimeri come «Raccords», «La Revue du Cinéma», «Saint-Cinéma-des-Près», «Image et Son», «L'Écran Français», «Radio-Cinéma-Télévision», e tanti altri. È solo dopo, negli anni '50, che "l'amore per il cinema" si è cristallizzato – e anche politicizzato – attorno ai due nemici, i «Cahiers du Cinéma» e «Positif». E poi la Francia non era sola: bisogna ricordare l'importanza di «Sight and Sound», di «Bianco e Nero» (altro che!) e di «Cinema Nuovo»?

Louis Seguin è critico cinematografico presso «La Quinzaine Littéraire».

Paul Vecchiali

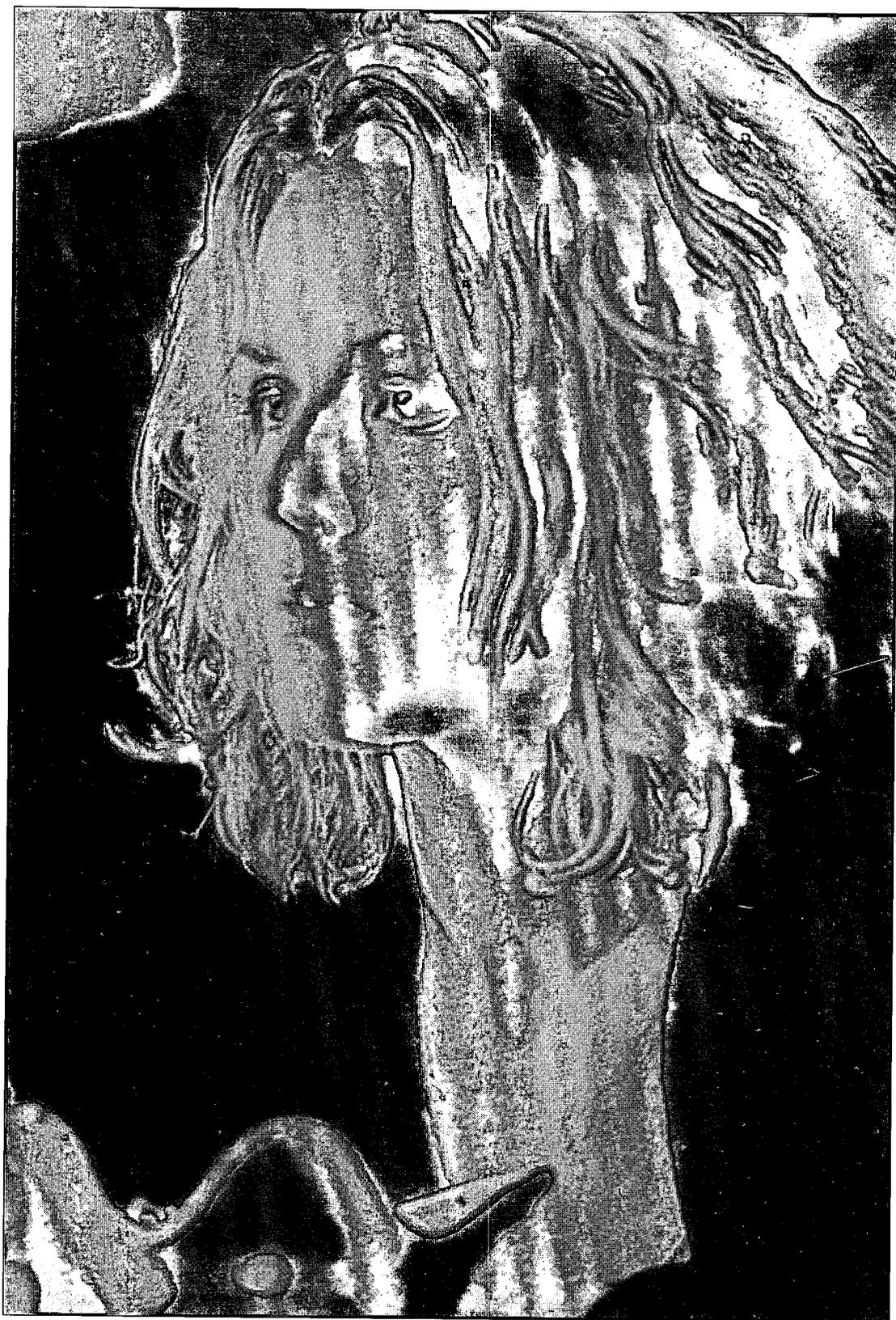
Chiusi nelle riserve

La cinefilia di una volta era allegra, vivace, e i suoi seguaci, per quanto fossero appassionati, ingiusti, avevano dentro quell'amore *profondo* per il cinema, con quanto occorreva di scioltezza per poter accettare, anzi per chiedere, di venire sorpresi. Già da qualche anno (quindici, venti), il pubblico di cinema, rarefacendosi, ha cambiato natura. Quelli che, una volta, erano parte del "popolo", hanno, per tante cause (il denaro, la pigrizia, l'assenza di curiosità, la televisione), preferito riservare le loro serate ai film spettacolari, per lo più americani. Gli spettatori rimasti fedeli alle sale sono adesso più "colti", più "informati", quindi anche meno disponibili, più pignoli, più sussiegosi. In questo senso, si può dire che il cinema ha smesso di essere un'*arte* popolare. I cinefili come quelli di una volta non sono scomparsi; però, come gli Indiani negli Stati Uniti, c'è una tendenza a chiuderli nelle riserve. Capita anche che vengano mostrati a dito ai bambini.

Enrico Lo Verso in «Lamerica» di Gianni Amelio

Ormai ci si dovrebbe accordare sul senso della parola "cinema". La scrittura filmica rimarrà. Il rapporto con l'arte di alcuni registi rimarrà pure nella loro maniera, con la stessa esigenza e senso del gioco. I mezzi possono anche modificarsi, ma non potranno mai castrare la volontà di esistere attraverso il cinema. Quanto all'odierna qualità dei prodotti cinematografici si può senz'altro dire che esistono ancora dei "grandi" film: sono quelli che provengono dai "piccoli" registi e non dalle grandi produzioni. Personalmente amo oggi il cinema con una passione ancora più grande rispetto a quando ho esordito nella regia. Come si ama una persona vicina troppo presto e bruscamente invecchiata. Anche le sue rughe ci sono care e la sua aritmia ci commuove. È perché ha troppo bruciato, perché ha vissuto troppo forte, troppo intensamente, che il cinema ora perde il fiato. Ma c'è il passato da visitare di nuovo, sempre (grazie, videoregistratore!), c'è il presente balbettante, reso nervoso dalla sensazione che il suolo si ritiri sotto i suoi piedi, c'è questo brulichio, questo florilegio di giovani speranze che tentano d'imporsi sul "mercato", di trovarsi una "famiglia" o semplicemente di attingere alla propria indipendenza, alla propria solitudine, per trovare le forze necessarie alla sopravvivenza. C'è il futuro...

Paul Vecchiali, regista, è nato nel 1930; ha esordito nel 1961 con *Les petits drames.* Tra i suoi film più noti: *Femmes, Femmes* (1974), *Change pas de main* (1977) e *Once more. Ancora* (1988). Il suo ultimo film, *Zone franche*, è stato presentato nel 1996 alla mostra di Venezia.

film

Elisabeth Shue in «Via da Las Vegas» di Mike Figgis

Maurizio Grande

Il corpo e la macchina

La body machine

Dopo l'ondata dei replicanti e dei diversi tipi di automi, il cinema americano rilancia il corpo umano come macchina dalle prestazioni sofisticate. È una macchina da sesso il corpo di Elisabeth Shue in *Via da Las Vegas* di Mike Figgis, è una macchina da attrazione il corpo di Demi Moore in *Striptease* di Andrew Bergman, sono macchine desideranti i corpi di *Crash* di David Cronenberg, quasi in risposta ai corpi-polpa di Tarantino. La *body machine* è esaltata programmaticamente in *Crash,* dove si assiste al connubio fra il corpo e la protesi, fra la cicatrice e la fessura sessuale. La protesi non è un prolungamento del corpo; è innestata nel corpo e nella mente, in maniera tale da neutralizzare la differenza fra corpo umano e corpo artificiale.

Le prestazioni richieste al corpo esigono un nuovo tipo di attore, al tempo stesso atletico e mentale; un attore che non è più un supporto ma un dispositivo, un'*attrezzatura.* L'attore non è più chiamato a incarnare un personaggio, a rendere credibile un carattere, a rappresentare un tipo o a farsi superficie radiante di un eros pellicolare, un simulacro del desiderio e dell'attrazione. L'attore è il luogo fisico del film, un atleta e un acrobata nel senso circense del termine. È un *performer* del corpo e non più del «carattere»; le sue prestazioni hanno un coefficiente di potenza fisica e ginnica che investe lo schermo con una forza sessuale per molti aspetti inedita, soprattutto quando si tratta del corpo femminile. È il corpo femminile a essere il protagonista di una serie di esibizioni fisiche, nella *performance* sessuale e nelle diverse «gare» sociali.

Un cinema di attori, dunque, e di attori con un tono muscolare di tutto rispetto. L'inversione dei ruoli è evidente. Prima si chiedeva al corpo maschile di *rappresentare* la vigoria fisica e la forza morale, ora è il corpo femminile a *presentare* una capacità muscolare che è anche la risposta alle mutate condizioni sociali e culturali. Basti pensare a Angela Bassett, la taxista di *Strange Days,* al suo corpo intatto e alla sua morale virile, di contro alle dolciastre perversioni di cervelli maschili stimolati da una speciale macchina che trasmette le sensazioni fisiche di altri corpi.

Il corpo atletico della donna non ha bisogno di stimolazioni cerebrali, o artificiali. Sembrerebbe aver addirittura rinunciato al piacere, soprattutto al *godimento.* Il corpo si presenta come una macchina in cui il fisico e il mentale sono sintonizzati sulla stessa lunghezza d'onda, al di là della rappresentazione e della finzione. Ciò che un attore fa e dice obbedisce a un'azione preordinata della sceneggiatura, ma è anche vero che quest'azione richiede una totale adesione del corpo agli atti di violenza fisica e mentale che definiscono un nuovo personaggio, sempre meno umano e sempre più animale. Sembra questa la nuova tendenza dell'immaginario cinematografico americano: più animalità e più cerebralità artificiale; più corpi e meno

macchine (anche se poi il corpo si presenta come uno speciale tipo di *macchina ibridata*: un cervello umano innestato su un supporto animale). È come se l'umano avesse esaurito le sue possibilità e avesse incontrato l'animalità del corpo non più tenuta sotto controllo dall'Io. La violenza dell'automa metteva in scena una macchina da guerra senza più né corpo né morale, ora la violenza del corpo è animale e assoggettata a un ego narcisista situato in un cervello che è una macchina da perversioni sofisticate.

È in atto anche una mutazione del Super-io e delle sue relazioni con l'Io. È come se il Super-io si fosse direttamente innestato sul corpo con l'imperativo del *godimento violento*, spazzando via l'Io e il principio di identità per coniugare desiderio sessuale e dolore, rinunciando alla legge suprema della conservazione della vita. È il Super-io del nuovo personaggio che ordina al corpo di godere e di far godere, secondo un apposito *contratto performativo*. Il corpo eccede la rappresentazione del soggetto affidata all'Io, all'immagine di un carattere, di una personalità, per ritrovarsi nella prestazione effettuale della sua potenza di macchina.

Demi Moore in «Striptease» di Andrew Bergman

L'eccesso di corpo risponde alle esigenze fisiologiche di una società che vende e compra corpi, e che soprattutto vende e compra prestazioni fisiche che non sono più soltanto merce da spettacolo. La società è tornata a essere l'arena di un conflitto generalizzato, un territorio primordiale suddiviso in zone controllate da tribù e culture molto diversificate, dove la guerriglia è la condizione normale dell'esistenza. In un territorio indistinto e senza più una legge e un linguaggio del dominio, la nuova cultura della violenza ha la funzione di fronteggiare la violenza *indiscriminata,* mediante la violenza stessa, ma programmata, *discriminata,* voluta. La *body machine* è dotata della capacità cerebrale di accogliere la perversione come un'esi-

genza fisica per rispondere alla nuova violenza sociale e non come una deviazione psicologica per rispondere alle carenze affettive dell'individuo isolato.
La nuova cultura è la cultura della violenza fisiologica in un corpo-macchina. In questi personaggi non vi è psicologia, né desiderio, né eros; l'attore celebra se stesso attraverso il corpo, mettendo in crisi il personaggio, e, con esso, il principio di identità e di rappresentazione. Il personaggio si adatta all'attore e non viceversa, di modo che il processo di identificazione risulta capovolto. Al di là del desiderio e della sua impossibile soddisfazione, il corpo offre una strategia di violenza masochistica, che è anche l'adattamento specifico alla violenza generalizzata della *società sadica.* Il corpo femminile si addestra alla competizione agonistica che la società richiede, abolendo i sentimenti e cancellando i confini tra il fisico e il mentale.
La *body machine* segnala anche un altro tipo di mutazione estetica e stilistica: il modo di produzione (materiale e simbolica) del film. La fine della rappresentazione e della strumentazione simbolica del film è annunciata dal nuovo modo di essere dell'attore, che segnala un nuovo modo di essere della regia.
Non è possibile stabilire un ordine di priorità o una relazione di causa e effetto fra le due componenti, per sapere se il nuovo modo di produzione ha determinato la nuova pratica attoriale o viceversa. È certo che *l'etica paradossale* della violenza performativa non può che contare su un attore attrezzato allo scopo. Sembra, in ogni caso, che non si possa più parlare della regia nei termini di un processo autoriale che sintetizza gli aspetti estetici del prodotto.
Il modo di produzione della violenza performativa va al di là della violenza rappresentata sullo schermo e comporta una diversa strategia registica oltre che una nuova pratica d'attore. Non è solo l'eclissi del regista-autore, è anche il superamento della spettacolarità dell'immagine filmica affidata agli effetti speciali e alla strategia registica delle attrazioni tecnologiche. Oggi la regia è un dispositivo di regolazione di una nuova macchina filmica incorporata nelle prestazioni dell'attore e prefigurata nella meticolosa drammaturgia affidata alla sceneggiatura. L'attore e la sceneggiatura sembrano essere diventati i centri di un modo di produzione filmica caratterizzato dal dispiegamento della violenza nella performance dell'attore come grande metafora dell'autoerotismo e della perversione sessuale.
È per questo che non si può fare una differenza fra finzione e performance dell'attore, così come è difficile accettare una distinzione fra performance fisica e performance sessuale, dal momento che la performance sessuale è vista come il concentrato di una attività fisica che compendia atletismo e violenza, pulsioni erotiche e pulsioni di morte. Il regista è diventato un *clinico della civiltà* (nel senso che Nietzsche dava a questa figura), un catalizzatore delle tendenze sociali e estetiche, un intellettuale con i pori aperti sul mondo e sulla cultura più che un artista nel senso classico o moderno del termine. In tal modo, la regia è il dispositivo che regola queste tendenze, per esempio la violenza e la sua etica, dall'interno delle tendenze e delle componenti del film (attori, sceneggiatura, set, tecnologie della simulazione e messa in scena del corpo vero).

Violenza e volontà di potenza

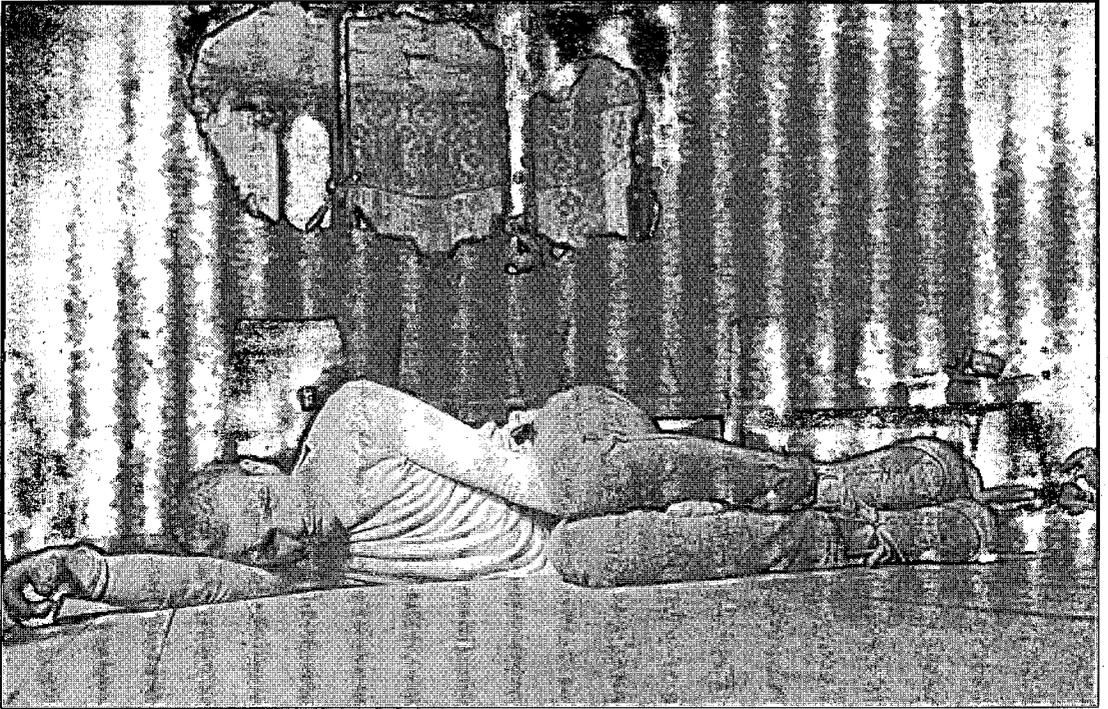
Ho accennato al paradosso di un'«etica della violenza» affidata in gran parte alle capacità di prestazione dell'attore, come se si trattasse di qualcosa di nuovo e di diverso rispetto alle sue prestazioni più o meno tradizionali. È esattamente così. Una violenza che cerca di andare *oltre la rappresentazione* è una violenza che impone una valutazione etica al di là della morale della sopravvivenza e dei suoi trucchi per mettere d'accordo il male e il bene, le circo-

stanze date e l'imperativo etico, i valori e i disvalori, la vita e la morte, invocando la storia, l'antropologia, la sociologia, la politica o la religione. Una violenza dispiegata con la forza d'urto di corpi che l'affermano come *technè* e come esercizio fisico è qualcosa di più della violenza umana e sociale rappresentata sullo schermo. Film come *Assassini nati, Via da Las Vegas, Crash* (ma anche *Le iene, Il silenzio degli innocenti, Gli spietati*) mostrano e affermano, sia pure in modi diversi, una volontà di violenza che è anche una volontà di potenza (potenza vitale, potenza del cinema).

La volontà di potenza è esplicita in *Crash,* dove i protagonisti si affermano in una violenza che non fa distinzione fra sesso, eros, sadismo e masochismo. Qui non si può parlare di "perversione" nei termini teorici e clinici che la psicoanalisi ha fissato. *Crash* non è né un film dell'orrore psicologico né un film di fantasociologia; semmai, il fantastico è incorporato in una storia di esplorazione della violenza e del *dolore fisico* che implica una forte componente sessuale. L'esplorazione dei rapporti fra il corpo umano e il corpo della macchina (l'automobile) è condotto come una sperimentazione della sutura fra la carne e la volontà, al di là del desiderio; ma è anche un'esperienza-limite in cui il *crash,* l'urto, la catastrofe automobilistica e il disastro delle lamiere contorte comportano un *crash* del corpo e della psiche che cominciano a nutrirsi di quella violenza, di quell'urto e della sua *ripetizione.* Ripetizione in condizioni sempre meno sotto controllo, sempre più rischiose, per andare al di là della finzione, per fare dello spettacolo qualcosa di *vissuto* nella carne e nel cervello e non qualcosa di *simulato.* Nella ripetizione del *crash* si cerca di doppiare l'incidente, di *rifarlo* con attori disposti a vivere l'esperienza e non a rappresentarla.

Il corpo ha bisogno di sottoporsi ancora e ancora al *crash*, soprattutto se è un corpo suturato, solcato da cicatrici e ingabbiato in protesi ortopediche che lasciano intravedere qua e là qualche striscia di pelle. È un dramma fra corpi umani e corpi meccanici, ma è anche la celebrazione scopica del *corpo a strisce:* la pelle e la cicatrice, la striscia di pelle *fra* le protesi, la striscia della sutura *sulla* pelle. La cicatrice diviene il segno materiale di un desiderio senza appagamento possibile, e il godimento consiste nell'aumentare sempre più il tasso di violenza fisica nell'atto sessuale o nella ripetizione dell'urto violento in cui il corpo e la macchina *comunicano*, fino a giungere a quell'estrema possibilità di godimento che è il *processo di morte.* Ancora una volta, una serie di performance che vanno al di là della rappresentazione e che si fanno valere per se stesse come introduzione alla sperimentazione della morte nel godimento sessuale e nel godimento del dolore (godere il dolore, e non godere *attraverso* il dolore; il che segnala la differenza minima e massima dal masochismo classico). La morte non è *rappresentata* come fantasma e come valore, come terrore e come angoscia, come "soluzione finale"; piuttosto, è *presentata* come un processo che si può sperimentare attraverso la violenza sessuale e attraverso la sofferenza fisica, provocando il tormento dei sensi in una carne già ferita e cicatrizzata.

C'è forse qualcosa di *sacrale* in questo processo e nel suo modo di essere presentato dagli attori in una condizione di totale appartenenza fisica al loro ruolo, al di là di ogni pudore o riserva etica e morale. Qualcosa di sacrale, come sono "sacre" la cicatrice, l'amputazione, la malattia, la sofferenza della carne.

C'è sacralità e volontà di potenza anche in un film di fattura più classica come *Via da Las Vegas,* la storia di un incontro ai confini della vita fra una prostituta e un alcolizzato che ha deciso di bere fino a morirne. Il corpo "sacro" della prostituta subisce una specie di apoteosi etica nel dono d'amore senza futuro, senza speranza, senza contratto possibile.

Ewan McGregor in «Trainspotting» di Danny Boyle

Il fulcro del film non è tuttavia questo, ma la presentazione di due forme di violenza estrema: la violenza con cui Sara offre il suo corpo e vende le sue prestazioni sessuali, la violenza con cui Mike mette in atto il piano di morte. Il corpo di Elisabeth Shue si impone per il modo in cui affronta il ruolo e il tipo di performance richiesta dal copione e dal set. In *Via da Las Vegas* non c'è un'etica della violenza come volontà di potenza ma come morale della rinuncia a vivere (il che segnala l'appartenenza del film al melodramma romantico caratterizzato dall'impresa impossibile, dal fallimento inscritto nella speranza di salvezza). La speranza di salvezza caratterizza l'amore della prostituta, che si dedica a se stessa attraverso la dedica all'uomo. La volontà di rinuncia caratterizza il dissolvimento del soggetto nell'atto violento contro se stesso, nella liquefazione del corpo (in senso letterale) nell'alcool, nell'interiorità di una morte *bevuta* contrapposta alla esteriorità di una civiltà elettrica e elettrizzante (Las Vegas) che *rifornisce* di sensazioni effimere il corpo.
La *morte da bere* è anche l'estrema umanizzazione della morte in una società che isola chi rinuncia al successo e al prezzo da pagare per essere in testa nella classifica dei tutti-uguali: così come il sesso venduto è ri-umanizzato dall'amore che non salva, ma che non può non proporsi una scelta eroica anche nei circuiti della corruzione estrema (la prostituzione "dura" e l'alcoolismo deliberato segnalano la scelta estremistica dei personaggi contro una "vita in vendita", un tema ricorrente nel cinema americano classico: il fallimento come protesta sociale, il "perdente nato" come antieroe).
La sponda estrema del godimento fisico si evidenzia anche in *Trainspotting,* di Danny Boyle, dove la droga agisce con la violenza di un piacere incalcolabile e inarrestabile. Il film non

presenta la droga come una condanna o come uno stato di debolezza psicologica, come una persecuzione o come una condizione di servitù che impedisce ogni volere; la presenta come una scelta della *volontà del piacere* e della sua violenza *date le circostanze*, espressione che non vuol dire altro che questo: date le circostanze, non si può che scegliere il piacere estremo della droga. Questa è la posizione che definisce il carattere violento del film, da cui discende la sua scelta *scandalosa*: la *presentazione* della droga e della sua potenza senza censure, o quasi.
Il carattere brutale di questi film consiste nella *presentazione* della violenza, che ha preso il posto della *rappresentazione*. Ma in ciò risiede anche l'etica paradossale di una violenza che occupa il campo visivo e percettivo dello spettatore. In questa prospettiva, il corpo è diventato una macchina che sceglie e non sceglie, ma che in ogni caso distribuisce o accoglie violenza. È una macchina da guerra che produce violenza all'esterno, o una macchina che tritura violenza dall'interno.

Macchine da guerra e ibridi

Il caso della macchina da guerra che produce all'esterno una violenza spettacolare è rappresentato da *Léon*, il film firmato dall'autore europeo più *americano*: il francese Luc Besson.
La macchina bellica è per sua natura spettacolare, per la profusione di grandi congegni di distruzione e per il dispiegamento della sua potenza in ogni dimensione. Il cinema americano contemporaneo è una gigantesca macchina da guerra, un enorme apparato di effetti spettacolari che adotta il modello *unificato* della campagna militare per trattare qualsiasi argomento, dal divorzio alla scalata al successo, dalla sanità pubblica alla lotta contro la criminalità organizzata. Questo modello unificato è talmente dominante che è diventato un cliché mondiale, per cui non c'è più un solo conflitto drammatico (individuale o sociale) che non venga trattato come un episodio di guerra, e non solo al cinema, ma in televisione, alla radio, sui giornali e sui manifesti pubblicitari. Ogni impegno sociale, politico, scientifico o umanitario viene presentato come una dichiarazione di guerra, anche quando si tratti di proclami (militari) in difesa della pace.
Léon è un film di guerra truccato da gangster-film che ostenta un apparato militare e un addestramento bellico imponenti. Non è cinico, immorale, asociale, almeno non di più di quanto possa essere cinico, immorale, asociale un prodotto definito con esattezza dalla sua destinazione mercantile. Il suo congegno è semplice, quasi elementare: *un'arma con un'appendice umana*. È la semplificazione spettacolare della condizione contemporanea, caratterizzata da un dispositivo tecnologico mondiale che usa gli uomini come terminali. La violenza perde ogni connotazione etica o psicologica per determinarsi come effetto-di-macchina o come effetto orgiastico ottenuto con mezzi artificiali (droghe), senza più alcun nesso possibile fra il comportamento e l'ambiente al di fuori dell'etica della violenza. È l'artificiale che si è fatto "natura", o il fantastico che si è fatto "reale". I poliziotti corrotti trucidano famiglie con una potenza di fuoco pari allo sterminio di un villaggio viet-cong; la bambina apprendista-killer si esercita su un bersaglio umano scelto a caso, come in un classico surrealista o, ancora meglio, in un qualunque episodio quotidiano di violenza gratuita. Il cinema fa fatica ad assomigliare alla vita quotidiana, divenuta ormai un "disgustoso" epilogo biologico sfuggito al grande pannello delle simulazioni virtuali.
Luc Besson non è soltanto il cineasta europeo più mimetizzato, che sa adottare il linguaggio della nuova violenza/nuova fantascienza del cinema americano; è anche il cineasta che sa

miscelare il melodramma bellico e il totalitarismo elettronico, il deserto post-umano alla Beckett e la malinconia alla Buster Keaton, creando una "macchina umana" ad alta precisione tecnologica che si muove con lo scatto animale di Jacques Tati. Jean Reno costruisce una immagine singolare di killer che esalta e deprime al tempo stesso i modelli attestati, perfino gli "incroci" e gli ibridi di Tarantino. Léon è un "uomo-orchestra", che indossa un arsenale di armi sofisticate sotto uno spolverino nero, beve latte e dorme con un occhio solo su una poltrona. Incarna il mito odierno della macchina di precisione, senza sentimenti, turbamenti, dubbi, linguaggio. Il culto della professionalità gli consente di compiere imprese *sovraumane,* così come l'anonimato gli consente una vita *inumana,* da ratto nelle fogne. L'unica forma di contatto con la vita è nella sua forma vegetale, una pianta nel suo squallido appartamento, che accudisce quando torna dal "lavoro": a sera la rimuove dal davanzale, al mattino la espone ai raggi del sole, con la metodica secchezza di un gesto d'amore *automatico.* Poi verrà l'amore e il melodramma, che spingerà la macchina da guerra alla catastrofe. La violenza risulta in tal modo neutralizzata dal dispiegamento spettacolare delle armi e del fuoco, del sangue e dei morti. Ma la guerra non è finita.

James Spader e Deborah Unger in «Crash» di David Cronenberg

Il dibattito sulla violenza ha impegnato critici e sociologi su più versanti, a cominciare dall'eterno ritornello sui film come modelli di comportamento dei giovani, se non come ispiratori di una violenza che passerebbe più o meno direttamente dallo schermo alla realtà. Sembra tuttavia difficile attribuire a film come *Le iene* e *Pulp Fiction, Assassini nati, Crash, Trainspoitting* la responsabilità di una violenza iniettata nella società come una droga. È più probabile l'inverso: è la società che inietta violenza nel cinema. Si tratta di vedere come il cinema presenta la violenza dei nostri tempi, se la trasforma, la rilavora, la esalta o la reprime nella rappresentazione. In tali condizioni, la violenza dello schermo si connota per una sorta di mimetismo iperbolico della violenza della società, per cui il consumo visivo di brutalità non è che uno dei modi per guardarla e tollerarla. Si tollera perché la sua brutalità è posta davanti agli occhi.

È il caso di Tarantino, esemplare per più motivi, poiché si alimenta della violenza sociale ma quasi facendone l'*apologia caricaturale,* riducendola a una retorica del crimine che poggia su stereotipi consolidati della letteratura *pulp,* dunque sulla contaminazione dei generi e delle pratiche alte e basse della cultura. In Tarantino non v'è traccia di un'"etica della violenza" o della volontà di potenza; c'è piuttosto il cinismo pragmatico di un miscelatore delle mitologie in scatola che gli consente di adottare la prospettiva del gioco e dello humour più raccapricciante, a partire dal rovesciamento dei modelli e della tradizione del cinema americano "ne-

ro". *Pulp Fiction* è diventato un modello, ma non comportamentale. È un prototipo del cinema *pulp,* interessante per comprendere i rapporti odierni fra il dramma e la vita.
La cultura *moderna* è stata caratterizzata dalla impossibilità del tragico, dall'oblio della colpa irresponsabile dovuta alla cecità e alla *hybris* dell'eroe. Il tragico è stato rimpiazzato dalla disgrazia, dalla malattia, dall'accidente e dalla morte non eroica. La letteratura drammatica moderna, da Ibsen a Pirandello, ha smesso di fabbricare eroi che affrontano la realtà a viso aperto, o, come direbbe Hegel, che oppongono il petto agli assalti del destino; l'accento si è spostato sulla incompiutezza del soggetto e sulla sua superfluità in un'epoca in cui non è più pensabile l'Assoluto.
La cultura *contemporanea* è in gran parte il derivato di questo atteggiamento di rinuncia all'Assoluto, e mostra personaggi e situazioni tagliati fuori dalla realtà: psicopatici, sognatori, avanzi umani in un deserto sociale, a partire dalla drammaturgia post-atomica di Samuel Beckett. È la fine della manipolazione della realtà e l'inizio della registrazione dei micro-atti di una vita quotidiana ridotta alla «ripetizione senza autenticità». È la condizione della *cattiva ripetizione* secondo Kierkegaard, quando l'eterno scompare dalla ripetizione e a esso subentra l'abitudine.
La tecnologia è la ripetizione senza originalità, il che comporta una estetica della riproduzione e della intangibilità della materia (come dire: il duplicato di una realtà e di una umanità intrasformabili). Di conseguenza, l'elemento drammatico della vita si riduce all'*azione fra stereotipi,* così come l'elemento vitale del dramma consiste nel gioco fra i modelli performativi. L'unica relazione possibile sembra stabilirsi fra *modelli* ed *esemplari,* di modo che ogni esemplare si presenta come conferma del modello, e ogni prototipo assume immediatamente lo statuto dello stereotipo.
La capacità di riprodurre il presente è il tratto vitale del cinema americano, che ha sempre proposto una reciprocità fra modello e esemplare, fra prototipo e stereotipo. Il gioco consiste oggi in modelli di strategie esemplificate in cliché che confermano la realtà virtuale del prototipo annullando ogni variazione individuale, ogni uscita dalla piattezza dell'atto stereotipato.
I personaggi di *Pulp Fiction* enunciano immediatamente la loro inconsistenza in quanto esemplari umani o sociali di una rappresentazione realistica, più o meno *caricata,* del mondo, e si rivelano come i prototipi di una fiction piatta, di un *gioco fra figure.* Il killer, il boss, la ragazza del boss, le vittime, il boxer, il reduce dal Vietnam, il trafficante di droga, lo specialista nel camuffamento delle tracce criminose, il giovane rapinatore dilettante, il poliziotto maniaco sessuale sono le figure di un'America da circuito stampato, e sono anche i *controtipi* dei personaggi di *America oggi* di Altman. Il cinema continua a raccontare, ma con il *negativo* del cinema classico, per cui personaggi e azioni diventano *impronte di prototipi.* Siamo al di là della poetica del simulacro e della contaminazione: siamo oramai alla epicizzazione del cliché, al dramma fra stereotipi.
Tarantino non si accontenta di questa riduzione del dramma e del racconto all'epopea falsificata del piatto e dell'orma tecnologica. La sua innovazione specifica consiste nel ridare consistenza e spessore ai controtipi dell'immaginario cinematografico con i quali elabora la fiction spappolata dei suoi eroi. Una volta ridotti i personaggi a stereotipi, pretende di dar loro un certo volume, di restituire alle figure la tridimensionalità del personaggio.
In ciò consiste il valore di *modello* di un film come *Pulp Fiction.* Tarantino prende le figure piatte della narrativa contemporanea e fornisce loro la profondità del dialogo, il tempo della parola, mediante lo sproloquio fluviale e il ragionamento spesso paradossale che restituisce

John Travolta e Samuel L. Jackson in «Pulp Fiction» di Quentin Tarantino

un senso di realtà – per quanto aberrante – allo stereotipo. I lunghi dibattiti sulle motivazioni di atti violenti, le prediche che accompagnano le esecuzioni, le chiacchiere in ristoranti da basso scenario hollywoodiano hanno la funzione di dare un falso sfondo epico ai ruoli, alle azioni e alle situazioni a schema fisso. La drammaturgia del film si avvale per lo più del gioco intertestuale con i precedenti fissati nella storia dei generi cinematografici, ai quali il profluvio verbale (dialoghi e monologhi) aggiunge una certa *dose* di materia drammatica e di realismo della sceneggiatura e della conduzione dell'azione e degli attori.
Gli attori, in questa situazione, danno il meglio di sé nella prestazione fredda e assorta con cui maneggiano sia le parole, sia i gesti, sia, infine, i sentimenti, esposti quasi come repliche di un "sentito dire". I dialoghi assegnano a questi personaggi-stereotipo una specie di coscienza riflessa, uno sfondo dialettico costituito dalla parola che descrive, commenta, interroga, ammonisce, problematizza – sia pure ironicamente – la realtà iperbolica degli atti e le reazioni mancate, costituendo lo sfondo sonoro del sonnambulo di questi eroi molli che vivono come in un frettoloso dramma alla Dashiell Hammett.

Gianni Canova

Soglie terminali della corporeità

Il grado zero della topografia

I personaggi di *Crash* sembrano abitare in uno spazio molto simile a quello che l'urbanista Richard Ingersoll definirebbe un «campo laconico»: uno spazio vuoto (o un *terrain-vague*) solcato soltanto dai tragitti delle strade che lo attraversano. La città è implosa, come cancellata: non ci sono più case, piazze, edifici. Quello che un tempo era il "corpo urbano" ora è ridotto esclusivamente alle vene o alle arterie d'asfalto su cui scorre incessantemente il traffico. Qua e là, certo, qualche edificio sopravvive, come un'isola nella rete: l'hangar dell'aeroporto, la camera dell'ospedale, la baracca degli amici di Vaughan. Ma sono, appunto, *stazioni di posta*, niente di più. Ridotta visivamente al pulviscolo di luci che si riflette nella vetrata della camera da letto dei protagonisti, la città si segnala soprattutto per la sua assenza, per la sua lontananza. *Crash* è un film post-urbano: uno dei primi in cui la soggettività dell'individuo e la sua perenne pulsione a spostarsi delineano l'unica mappa del territorio ancora possibile. Da sempre intento a perseguire un cinema che corporeizza i luoghi, con *Crash* David Cronenberg porta il processo alle estreme conseguenze: ora i luoghi coincidono con i corpi, sono disegnati dai loro spostamenti, e lo spazio urbano è definito esclusivamente – come in una delle «città invisibili» di Italo Calvino – dai solchi lasciati dai passaggi e dai tragitti relazionali dei personaggi. «Dove abiti?», chiede qualcuno a Vaughan. E lui: «Io non ho casa, vivo in macchina». Come dire: non ci sono più luoghi verso cui andare o tornare, solo "attrezzi" su ruote in cui vivere e spostarsi.

Anche *Le onde del destino* di Lars von Trier è un film post-urbano: pur essendo ambientato in un piccolo villaggio sulla costa nord-occidentale della Scozia, in uno spazio naturale lontanissimo dallo *sprawl* asettico di *Crash*, anche il film di von Trier colpisce per la radicalità con cui azzera ogni dimensione collettiva del vivere e dell'abitare, limitandosi a suggerire l'*idea* del villaggio per sineddoche, attraverso alcuni luoghi simbolici che appaiono come immersi nel vuoto (la chiesa, di nuovo l'ospedale, ancora la camera da letto). Gli unici, residui "luoghi identificabili", non a caso, sono in entrambi i film quegli spazi che mettono in comunicazione o in contatto il *qui* con il *là* (l'aeroporto in *Crash*, la cabina telefonica rossa o la chiesa senza campane in *Le onde del destino*): in mezzo non c'è nulla, se non uno spazio aperto e disponibile per le circonvoluzioni dei corpi. In questo esibito e disorientante "grado zero della topografia", non è un caso poi che entrambi i film si muovano all'insegna di un'esibita episodicità diegetica: ma mentre Lars von Trier costruisce una struttura progressiva a capitoli che conduce la vicenda verso l'inevitabile catastrofe (o verso la sua catarsi taumaturgica), molto più radicalmente David Cronenberg adotta una struttura modulare-ripetitiva in cui non c'è pro-

James Spader e Holly Hunter in «Crash»

gressione drammatica ma solo l'eterna ripetizione dei medesimi gesti (guidare, godere, morire) reiterati ossessivamente, in un gioco accumulativo di varianti potenzialmente infinite.

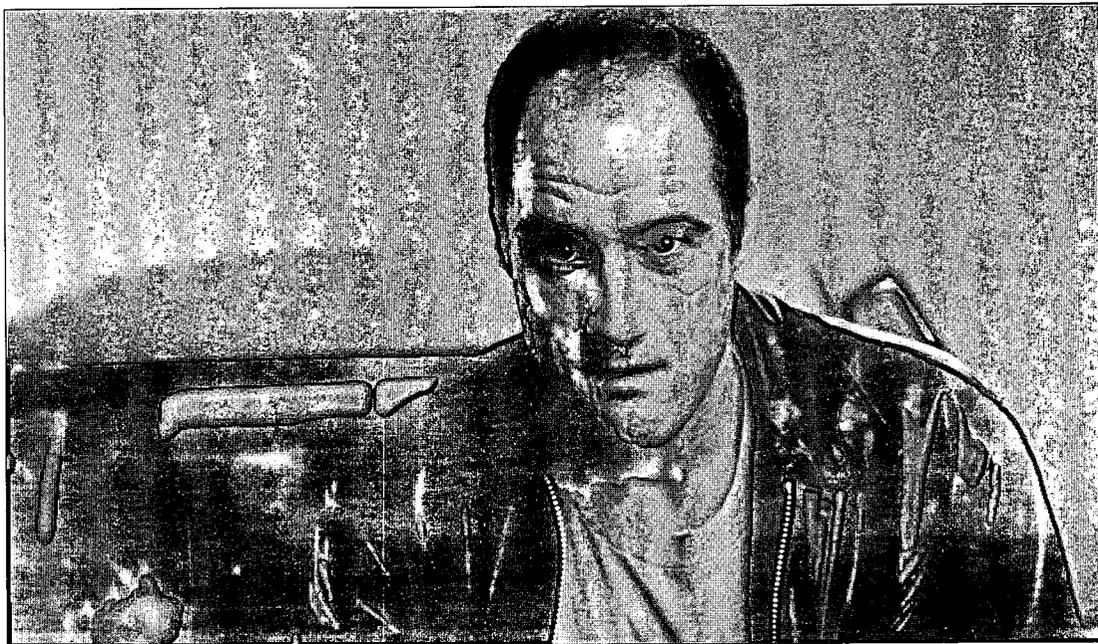
Il teatro di Eros

Estreme propaggini di un *sentire* melodrammatico che incessantemente torna sul fantasma dell'impossibilità dell'amore e sull'interdetto che lo colpisce e lo azzera, tanto *Crash* quanto *Le onde del destino* trovano nella spettacolarizzazione del desiderio l'ultimo possibile *teatro* di Eros. *Le onde del destino* perviene alla spettacolarizzazione attraverso la concitazione nevrotica dello stile, *Crash* ci arriva attraverso una rarefazione congelata e volutamente respingente, ma il risultato non cambia: in un caso come nell'altro siamo di fronte a personaggi che per godere (o per tentare di farlo) devono *recitare*. Devono teatralizzare un ruolo, un rapporto, uno scambio. Devono inscenare una fantasia. Jan, il marito paralizzato del film di Lars von Trier, chiede alla moglie di avere rapporti sessuali con altri uomini e poi di raccontarglieli (di *rappresentarglieli*), i personaggi di *Crash* inseguono simulacri mentali e li rappresentano o – letteralmente – li *mettono in scena*. Come nella sequenza folgorante in cui Ballard e la dottoressa Remington si recano a assistere alla rappresentazione clandestina dell'incidente mortale in cui perì James Dean: le luci, i colori e l'ambientazione richiamano (pur senza citarla esplicitamente) la sequenza del "salto del coniglio" di *Gioventù bruciata*, ma come in una santa messa laica in cui tutto – dai "paramenti" all' "omelia" di Vaughan – concorre alla rievocazione del sacrificio. «James Dean morì per la rottura del collo e divenne immortale»: quasi un *alter Christus* motorizzato, con tanto di adepti che celebrano nella liturgia dello spettacolo l'eterno ritorno di un evento unico e irripetibile (il sacrificio che si è già consumato).

Da sempre attraversato da immagini, simboli e metafore di tipo liturgico (la capsula di teletrasporto in *La mosca* come possibile medium di una transustanziazione, le operazioni dei gemelli Mantle in *Inseparabili* come vere e proprie celebrazioni con tanto di paramenti color porpora), il cinema di Cronenberg realizza in *Crash* quel che gli era riuscito solo in parte in *Il pasto nudo* e in *M. Butterfly*: sottrarre la sessualità a ogni implicazione biologico-istintuale e spostarla totalmente nel regno dell'artificio (cioè, ancora una volta, del *teatro*). Come René Gallimard di *M. Butterfly*, che recita sul palco del carcere il ruolo del proprio oggetto d'amore e muore (si uccide) quando riesce a fare di sé l'altro/a che ha invano amato, così anche i personaggi di *Crash* vorrebbero rifare in sé e con sé quel che è già successo ai loro oggetti di desiderio. La differenza rispetto a *M. Butterfly* è che non ci riescono: *Crash* è il primo film di Cronenberg in cui la love story impossibile non si conclude con la morte violenta del protagonista, il solo che osa mettere in scena l'impossibilità di morire (d'amore). Perché questo è il vero trauma del film, la sua sfida *scandalosa*: i corpi di *Crash* non solo non godono più, ma non riescono neppure a eccitarsi o a sopprimersi. Scacco del corpo, funerale del desiderio: volutamente piatto e monocorde, senza picchi emotivi né possibili appigli all'identificazione dello spettatore, *Crash* racconta il grado zero della corporeità. Altro che sangue e sperma e carne: il corpo è "detto" ma non "visto" e il film colpisce e turba con il diagramma monotono di una civiltà emotivamente anestetizzata in cui i corpi si affannano a produrre emozioni senza riuscirci. Proprio come di fronte a una messa: il rito si ripete, ancora e sempre. Senza sbalzi, senza sorprese, senza immedesimazioni. Secondo un copione immutabile che ogni giorno viene rappresentato di nuovo nella speranza che la salvezza (la rinascita dei corpi che passa attraverso la loro morte) sia lì, a portata di mano. «Hai goduto?», chiede Ballard alla sua compagna. «La prossima volta ...», risponde lei quasi rassegnata. *La prossima volta*: il circolo vizioso del film si apre e si chiude con la medesima battuta, quasi a sancire l'impossibilità di uscire dall'impasse. Per questo *Crash* è una lucida fenomenologia del nostro nulla: nella sua laconicità, ci fa sentire superflui, e sprofonda nell'horror vacui anche il residuo desiderio che si annida nel nostro sguardo.

Katrin Cartlidge in «Le onde del destino» di Lars von Trier

La carne, la morte e il tatto

Se *Crash* è un film materialisticamente nichilista che assume la forma (il ritmo, la ripetitività, la ritualità scatologica) di una liturgia sacra, *Le onde del destino* è invece un film spiritualista

Elias Koteas in «Crash»

che non sa resistere all'attrazione fatale della carnalità dei corpi. La freddezza con cui Bess inscena il teatrino della sua autodistruzione – masturbando sconosciuti in pullman, offrendosi a medici ipocritamente perplessi e immolandosi ai rituali sadici di marinai assassini – è riscaldata da una regia che adotta lo sguardo concitato ed eccitato di chi ancora crede nel corpo e nel suo sacrificio. Bess immola la propria innocenza sul teatro del sesso, spinge la sua dedizione fino al gesto supremo, cerca la morte e la trova, fiduciosa di poter redimere in questo modo l'impotenza del maschio e di farlo rivivere in modo taumaturgico. Se Cronenberg cerebralizza il corpo, Lars von Trier carnalizza lo spirito: e proprio lì, all'incrocio di questi due percorsi antitetici e complementari, si situa forse l'ultima forma possibile di quel che un tempo era il melò. Forma instabile e cangiante, certo, ma in entrambi i casi esposta al rischio (e al desiderio) di uno shock che *tarda a venire*. *Crash* ha la gelida freddezza della carrozzeria di un'auto stuccata e non ancora riverniciata dopo un incidente, *Le onde del destino* emana invece una terrosità salmastra e sporca che sembra odorare di afrori e secrezioni corporee. Stati materici di un cinema che sogna di essere tattile oltre che semplicemente visuale: in *Crash* il massimo di erotismo si raggiunge quando Ballard palpa turbato il volante dell'auto, o quando il personaggio di Rosanna Arquette strappa con la protesi delle sue gambe ferite e non cicatrizzate la pelle del sedile dell'auto nuova che si accinge a provare, mentre in *Le onde del destino* nessun'altra sequenza ha la forza magnetica di quella in cui il vecchio pastore spezza con la morsa della mano il vetro di un bicchiere.

Stellan Skarsgård e Emily Watson in «Le onde del destino»

Toccare, palpare, rompere, strappare: nell'universo di entrambi i film la mano riemerge come organo centrale del corpo (in entrambi una donna masturba un maschio con la mano), come uno dei pochi ancora in grado di mettere l'io in rapporto col mondo. In *Crash* Ballard ha bisogno di un cannocchiale per osservare il traffico, e le stesse fotografie scattate da Vaughan sui luoghi degli incidenti o degli amplessi sono poco più che reperti cimiteriali incapaci di trasmettere emozioni, mentre in *Le onde del destino* le campane della chiesa sono mute e c'è bisogno degli stranieri per portare nuovi suoni nel mondo («Puoi dire una sola cosa di reale valore che i forestieri abbiano portato nelle nostre vite?», chiedono i vecchi a Bess. E lei: «La loro musica»). La vista insomma non funziona più, l'udito non ha di che nutrirsi (Bess simula la voce di Dio), l'olfatto agogna il «puzzo di sperma e di sangue» della macchina di Vaughan come un paradiso perduto e del gusto non c'è quasi più traccia (*Crash* è il primo film di Cronenberg in cui i personaggi non mangiano *mai*). Entrambi i film inscenano un universo segnato da una progressiva e pervasiva deprivazione sensoriale e abitato da corpi che aspirano a poter "sentire" ancora. Ma il mondo è un campo laconico: immersi nel vuoto dei sensi e insensibili agli stimoli "naturali", i corpi non possono cercare che in se stessi l'ultima chance. Bess la trova, i personaggi di Cronenberg no. Ma tra l'ottimismo miracolistico di Lars von Trier e il nichilismo disincantato di Cronenberg si profila il destino del cinema del futuro. Non credete a chi li accusa di essere perversamente *malsani*: sia l'uno che l'altro sono film di fantascienza interiore, intrisi di una purezza che abbaglia per la sua forza profetica. Non tutte le profezie sono «lacere e sporche» come dice una battuta di *Crash*. A volte sono disorientanti, altre volte sono perfino "noiose". Ma il tedio che alcuni imputano a *Crash*, ammesso che ci sia, è della stessa natura di quello di cui parlava Leopardi. Che definiva la noia come il sentimento generato dalla consapevolezza dell'impossibilità di godere. Anche al cinema, anche di fronte a un film?

Giorgio Simonelli

Il centro e i margini

Dunque la metà degli anni '90 ha segnato una svolta nella storia della fiction televisiva da tempo ancorata a modelli propri di una fase della storia della tv appartenente a un passato che diventa ogni giorno più remoto? L'ipotesi ha preso una certa consistenza con l'apparire sui teleschermi, dapprima americani e poi italiani, proprio tra il 1994 e il 1996, di due prodotti caratterizzati da molti elementi di novità, sia nel formato sia nei contenuti, e gratificati da un successo di pubblico che si è presentato spesso nelle forme della moda, della tendenza, come accade alle proposte di fiction destinate a fare la storia del genere. Si tratta, ovviamente, delle serie *E.R. Medici in prima linea* e di *X-Files*, diventate entrambe "casi" in un universo televisivo segnato da una piattezza assoluta: la prima per la qualità della produzione garantita a priori da presenze come quella di Steven Spielberg, in veste di produttore, o di Quentin Tarantino, regista di un episodio; la seconda per l'impatto che ha avuto sull'audience, un impatto notevole non tanto nei termini numerici, quantitativi della partecipazione, ma negli aspetti qualitativi di questa partecipazione, nella fedeltà, nell'attesa, nella compattezza del gruppo di fans riunito attorno all'oggetto. E qui, su questi fenomeni di costume conviene soffermarsi, sia pure brevemente, per osservare quale sia veramente il ruolo della fiction nell'attuale panorama televisivo: un ruolo, al di là di tutte le apparenze e di molti discorsi fuorvianti, assolutamente centrale. Benché, infatti, l'attenzione della critica, del consumo e anche della produzione si concentri, in questi anni, sulla tv in quanto luogo privilegiato dell'informazione e dell'intrattenimento, benché i fenomeni televisivi più rilevanti paiano quelli legati alla verità e alla realtà (tv-verità, reality-show), la dimensione della "finzione", l'attività fabulatoria, le potenzialità della tv come fabbrica di storie, lungi dall'essere marginali, si rivelano, quando entrano in gioco, nodi fondamentali per la qualificazione del linguaggio televisivo, per il suo rilievo sociale, per l'uscita da una routine sempre più prossima alla dimensione del medium zero. Che il momento del racconto, della predisposizione di un proprio apparato narrativo sia sempre un momento decisivo, destinato ad alterare gli equilibri di un sistema televisivo, lo rivela, insieme con molti episodi della storia passata della tv, anche un caso recente e solo in apparenza banale come il boom di *Il maresciallo Rocca*.

Un problema della tv di queste ultime stagioni, uno dei più seri, è stato il fatto che a questa esigenza sempre viva di racconto sono mancate le risposte. Il complesso sistema della fiction televisiva, infatti, rimane ancor oggi, quando si affaccia all'orizzonte il nuovo millennio, sostanzialmente bloccato sulle linee tracciate una ventina di anni fa, all'epoca della grande mutazione neotelevisiva. Fu in quelle stagioni, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80, che si delineò, tra scetticismi e polemiche non certo immotivate, il nuovo quadro tipologico della

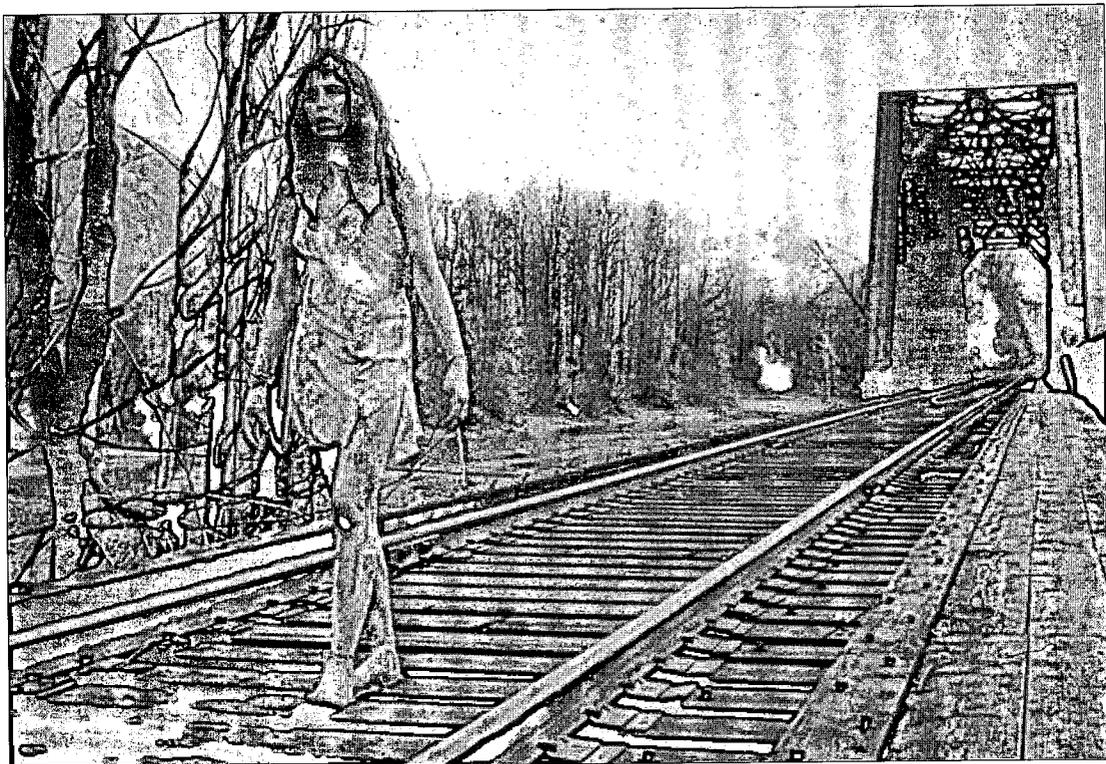
fiction televisiva. Fu allora che ai vecchi modelli di tipo teatrale e cinematografico – lo sceneggiato e il telefilm – che avevano dominato il panorama dei primi decenni di storia televisiva, si sostituirono, con grande rapidità e abbondanza, le nuove formule proprie di un racconto esclusivamente televisivo, prive di legami con precedenti forme di comunicazione, ordinate in un sistema articolato di microgeneri: il serial, la serie, la soap-opera, la telenovela, la situation-comedy. Questo sistema, garanzia del grande successo della fiction televisiva, al punto da diventare, a un certo momento, antonomasia della televisione stessa, motivo di tante opposizioni e ironie, segna, da qualche tempo, il passo. Sembrano ormai appartenere a un lontano passato i tempi in cui anche un Presidente della Repubblica confessava, quasi a porsi in sintonia con i comuni cittadini, la sua irrinunciabile passione per la soap-opera di maggior successo; e quale senso avrebbe oggi il paradosso costruito da Nanni Moretti sempre attorno allo stesso argomento, le vicende di *Beautiful*, nel celebre secondo episodio di *Caro diario*? Anzi, a voler essere giustamente precisi, già al momento dell'uscita del film nelle sale, nell'autunno del '93, quel riferimento sembrava fuori luogo, ormai leggermente ma irrimediabilmente datato. Quando Gerardo, dopo aver a lungo abbracciato posizioni enzensbergeriane sulla vacuità della comunicazione televisiva, viene folgorato sulla via di Salina dalle immagini di *Beautiful*, fino al punto di inseguire i turisti americani sulle pendici del vulcano di Stromboli – luogo sacro del cinema – per avere notizie di prima mano sugli sviluppi dell'orrenda soap-opera, in realtà *Beautiful*, il genere televisivo e il tipo di fiction che essa rappresenta, hanno già iniziato la loro fase calante nell'universo televisivo italiano. Sono ormai i giorni in cui serial, soap e telenovela, dominatori incontrastati dei palinsesti televisivi delle stagioni precedenti, hanno lasciato spazio ad altre esperienze e, nell'ambito della fiction, si manifesta una tendenza all'affermazione (o un ritorno?) di modelli consolidati come la serie.

I protagonisti di «Beverly Hills 90210»

Siamo insomma all'inizio della tendenza che ha portato alla ribalta quel tipo di fiction che oggi si è compiutamente affermata con produzioni come *E.R.* o *X-Files*. Il passaggio dall'uno all'altro tipo di fiction è prima di tutto una trasformazione della dimensione narrativa: se il racconto tipico della soap o del serial manifestava comunque, al di là di una stucchevole ripetitività, una struttura lineare, uno sviluppo nel tempo che portava i personaggi a invecchiare, le

David Duchovny e Gillian Anderson in «X-Files»

situazioni a evolversi, le vicende narrate in una puntata a porsi come il seguito di quelle viste nella puntata precedente, la struttura che si è affermata con le nuove serie è nuovamente quella circolare, in cui ogni puntata conclude, esaurisce una storia, che si azzera per riprendere da capo al successivo appuntamento, con gli stessi protagonisti alle prese con una diversa situazione. Assolutamente esemplare di questo tipo di rapporto narrativo tra gli elementi della serie è il caso di *X-Files*, le cui puntate sono state messe in onda in Italia nel 1994 senza rispettare la scansione originale, privilegiando scelte di spettacolarità delle singole puntate e senza per questo alterare il senso della storia. Per questo abbiamo accennato all'ipotesi di un ritorno alle origini insito in questo tipo di fiction, un ritorno alla forma narrativa della prima fiction televisiva importata in Italia, quella che si chiamò, negli anni '60 e '70, semplicemente, telefilm e di conseguenza anche un ritorno abbastanza chiaro, come si vedrà, al cinema, nelle scelte tematiche e dell'immaginario rappresentato.
La prima ondata di questa tendenza è costituita dalle serie cosiddette californiane, *Beverly Hills 90210*, *Bay Watch* e, in modo particolare, *Melrose Place*. La definizione di tipo geografico non è casuale né ironica. L'attenzione per il luogo rappresentato è infatti un carattere fondamentale di questa nuova fiction, opposta, anche in questo, al modello della soap e della telenovela, prive di qualsiasi determinazione spaziale concreta. *Beverly Hills*, in particolare, in quella specie di prologo che mostrava il trasferimento della famiglia dei due giovani protagonisti dal Minnesota alla California, indicava chiaramente il tema centrale della serie: l'analisi degli atteggiamenti e dei comportamenti delle nuove generazioni insediate nel luogo di maggior sviluppo del modello capitalistico. Proprio quella serie, oggetto di tante critiche e ironie, presentava dunque una scelta nuova, estranea alla tradizione della fiction televisiva: una certa attenzione per la complessità sociale, una rappresentazione, certo schematica e didascali-

ca, dei problemi tipici di una società postmoderna. In alternativa a quasi tutte le serie, i serial, le soap americane, prodotti di assoluta e totale evasione, privi di qualsiasi riferimento alla realtà che non fosse dettato da una convenzione di genere, *Beverly Hills* manifestava, in questa sua pur ingenua rincorsa all'attualità, un'adesione a un modello più cinematografico che televisivo. Ma in questa sua rappresentazione della realtà californiana era ancora presente una visione fortemente ottimistica, quasi un'istanza pedagogica, un'idea di fiction come strumento capace di individuare i problemi e di indicarne le soluzioni corrette, una fiction "politically correct" di ispirazione clintoniana, che non ha avuto seguito, anzi si è rapidamente ribaltata in un'immagine opposta del mondo. Per questo si accennava poco sopra al ruolo determinante giocato, in queste vicende, da una produzione, per molti aspetti convenzionale come *Melrose Place*. *Melrose Place*, infatti, accentua la tendenza alla circoscrizione dello spazio rappresentato, racchiudendo tutti i personaggi entro l'improbabile ma efficace unità di luogo della residenza che dà il nome alla serie. Ma tutta la lunga, complicata e ripetitiva serie di rapporti che si intrecciano è univocamente segnata dalla presenza del male. Non c'è spazio in *Melrose Place* per alcuna soluzione, per un superamento dei conflitti. All'opposto di *Beverly Hills*, essi non entrano in gioco per essere vinti grazie alla presenza di "ragione e sentimento" di stampo progressista, ma per riprodursi all'infinito senza lasciare spazio, se non quello di un'evidente ingenua illusione, alla speranza. Questa prevalenza maligna è dunque la svolta fondamentale segnata da *Melrose Place* in un genere, la fiction televisiva, caratterizzato da sempre da una costante riproposizione dello schema opposto, quello dell'affermazione dei valori positivi incarnati dai protagonisti, poliziotti, avvocati o cow-boy essi fossero.
Il vero colpo di genio di *E.R.* sta nell'aver dato a questa presenza del male una forma e un luogo rigorosi e assoluti. Una scelta semplice, ovvia, ma radicale e rivoluzionaria all'interno di un genere che, per necessità legate alla sua stessa funzione, non può non presentare elementi di piacevolezza, qualche forma di appeal (quelli che in *Melrose Place* erano costituiti dal paesaggio geografico e sociale in cui si situavano storie – la California dei ricchi –, rispecchiato dall'aspetto fisico dei personaggi). *E.R.* lascia fuori anche tutte queste cose, trascura queste consolidate leggi di genere. Il male perde ogni sfumatura, ogni sua variazione e si concretizza in quello che è "male" per eccellenza, ma anche un tabù della rappresentazione: la malattia. Il luogo in cui esso appare, si incarna, è esclusivamente quello evocato dal titolo, l'ospedale, l'*emergency room* e le sue soglie. Il pronto soccorso è il cuore delle vicende della serie prodotta da Spielberg: la macchina da presa analizza ed enfatizza lo spazio attraverso i movimenti della steadicam, attraverso un montaggio rapido oppure attraverso le frenetiche entrate e uscite di campo dei personaggi. Sono ancor più inquietanti i luoghi che conducono direttamente dentro la malattia: le sale di attesa per i malati, gli studi di visita, i reparti, il tetto dell'ospedale dove atterrano gli elicotteri che portano i casi di estrema urgenza. Ma anche i luoghi in apparenza più asettici, la sala dove i medici si riposano, il campo da basket attiguo al pronto soccorso sul quale si scaricano le tensioni del lavoro, le stesse residenze private dei protagonisti sono contaminate dal male. Sono gli eventi della vita ospedaliera che condizionano direttamente ciò che accade in queste case: la rappresentazione di questa vita privata è puramente funzionale alle vicende ricorrenti e centrali nella serie e che trovano il loro unico sbocco, come a chiudere il cerchio, nel pronto soccorso.
L'universo di *E.R.* è dunque un universo dove il male non ha confini e si manifesta con una pregnanza e una fisicità inaudite e intollerabili: non è un caso che la malattia psichica sia marginale, il più delle volte inevitabile conseguenza della malattia fisica. A quest'ultima è as-

«Twin Peaks» di David Lynch

marginale, il più delle volte inevitabile conseguenza della malattia fisica. A quest'ultima è assegnato il compito di far nascere e sviluppare le storie: dalle sue forme più conclamate e spettacolari nascono le microstorie della serie, quelle che si esauriscono nell'arco della singola puntata, che danno al racconto un ritmo frenetico, un tono concitato; le forme più problematiche e subdole del male producono i loro effetti sulle vicende e sui personaggi ricorrenti, invadendo la loro esistenza professionale e non. Siamo ovviamente lontani mille miglia dall'olimpica esistenza del dottor Kildare, siamo dalle parti di molto cinema americano, vicino all'universo chiuso, drammatico, concentrato di un Altman.
Infine *E.R.* sembra rappresentare una tappa fondamentale nell'evoluzione delle strutture narrative della fiction televisiva per quanto riguarda la definizione dei rapporti tra il centro e i margini della vicenda, tra gli elementi posti in primo piano, collocati – si potrebbe dire, con un gioco di parole – in una posizione di "emergenza", e quelli lasciati sullo sfondo. Sull'articolazione di questi rapporti, fondamentali per la costruzione del racconto, già erano intervenute in maniera originale le serie come *Beverly Hills 90210* e *Melrose Place*. Dopo la tendenza, tipica del telefilm anni '60 e '70, a porre in evidenza il protagonista o la coppia di protagonisti, ricorrente in ogni puntata, lasciando sullo sfondo personaggi, ambienti e situazioni di volta in volta diverse, e dopo la tendenza, tipica dei serial e delle soap anni '80, a non definire gerarchie tra il gruppo di storie e di personaggi centrali, in attesa che fosse il gradimento del pubblico a determinare maggiori o minori sviluppi, la nuova fiction ha presentato strutture articolate e ricche di sfumature. *E.R.* esalta questa tendenza, sconvolgendo i canoni tradizionali e

ponendo in primo piano, nella posizione – si diceva – di emergenza ciò che dovrebbe costituire lo sfondo, l'ambiente, il pronto soccorso con le sue microstorie, quasi sempre esaurite nell'ambito della puntata, messe in grande rilievo dalle tecniche di ripresa e di montaggio, per lasciare ai margini, sullo sfondo, ciò che solitamente costituisce il cuore del racconto, cioè le macrostorie, i personaggi e le vicende ricorrenti lungo tutte le puntate della serie (la crisi matrimoniale del dottor Green, il conflitto tra la dottoressa Lewis e la sorella) che qui sembrano soltanto un "dietro le quinte", lontano dal centro della rappresentazione.
Anche l'altro grande successo della stagione televisiva, *X-Files*, sembra segnare un distacco della fiction dai suoi percorsi tradizionali e una svolta verso modelli di stampo cinematografico. Nella scelta del genere: un misto di fantascienza, fantapolitica, horror, generi che non hanno mai trovato grande spazio sul piccolo schermo, dopo le mitiche serie *Ai confini della realtà* e *Star Trek*, se si eccettua la breve, eccezionale e irripetibile parentesi rappresentata da *Twin Peaks*, e che invece hanno popolato, fino all'inflazione, gli schermi cinematografici nelle ultime stagioni. Voglia di cinema, dunque, di portare anche in tv la grande spettacolarità cinematografica, dopo gli anni passati tra le quattro mura del ranch di *Dallas* o della villa di *Beautiful*, voglia che si scatena nel montaggio vertiginoso di *E.R.* e, in *X-Files,* nella ricerca degli effetti speciali. E, ancora una volta, il male, come a *Melrose Place*, come nell'*Emergency Room*. Anzi, ancora di più, questa volta, perché se Melrose Place era un concentrato, uno specchio della società americana e dei suoi vizi, se il pronto soccorso era una metafora della condizione umana sulla linea tracciata da Susan Sontag, ma erano comunque dei luoghi in sé, qui il luogo non esiste, è il male a costruirlo. I luoghi dove si sono manifestati fenomeni inspiegabili, innaturali e violenti sono molteplici, disseminati in tutto il territorio degli Stati Uniti, dalla Florida all'Alaska. Ma questa varietà, questa dispersione, sottolineata dalle didascalie che compaiono a localizzare con precisione la comparsa del fenomeno, è resa compatta, unitaria, omogenea proprio da questa presenza. È dunque il male, con le sue misteriose, inspiegabili manifestazioni, a costruire il luogo della storia, il palcoscenico su cui si muovono i personaggi, distribuiti, secondo la formula del telefilm più tradizionale, tra protagonisti, comprimari e figure destinate a sparire con la conclusione della singola puntata. E qui, da questo particolare tipo di costruzione della scena, derivano un tono e un carattere sicuramente originali, ma fonte certa di non pochi imbarazzi. Si tratta del tono diabolico, satanico che pone *X-Files* in perfetta sintonia con una delle mode cinematografiche più forti della stagione, quella del diabolico, appunto, consacrata da due fortunatissime, e sopravvalutate, opere come *Seven* e *I soliti sospetti*. Ma è questo il carattere che, già nei film e ancor più in una serie televisiva, produce alla lunga un senso di astrattezza della rappresentazione, di situazioni sospese come in un vuoto, prive di radicamenti. Non una metafora ma un pretesto.
E così se *E.R.* rischia di restare un unicum più che una serie, condizionato dalla sua matrice letteraria, costretto alla ripetizione dall'unicità quasi claustrofobica del luogo, *X-Files* corre il rischio, ancor più grave, di continuare a girare inutilmente su se stesso, producendo storie sempre diverse in apparenza, ma sempre uguali in questa loro pretestuosa indeterminatezza, funzionale unicamente al continuo rinvio, al prolungamento all'infinito della serie. Certamente la fiction televisiva ha subito, in questa stagione, dei salutari scossoni, capaci di farla uscire dalle secche in cui si era trovata, ma la giusta rotta per un suo futuro ideale è ancora da cercare.

Paolo Taggi
Raccontare, raccontarsi

Manhattan, 1995. Si chiama Paul, è un bel ragazzo di colore, ha modi raffinati, non c'è nulla di strano quando rivela ai suoi ospiti di essere il figlio di Sidney Poitier. Non è vero, naturalmente, ma Paul non ha altro che le vite degli altri. *Sei gradi di separazione* di Fred Schepisi, parte da un presupposto affascinante: ognuno di noi è diviso dagli altri da sei gradi di separazione, da sei livelli di parentela. Se riuscissimo a colmare questo abisso, *saremmo un altro*. Per colmare questa distanza basterebbe trovare le tessere giuste per un incastro riuscito; giocare in solitario una specie di domino delle esistenze. Paul un giorno si è fatto consegnare da un amico un'agenda, con gli indirizzi dei suoi compagni di scuola del liceo. Ha imparato i loro nomi, studiato le fotografie delle loro case; si è fatto raccontare tutto di loro, del loro mondo, delle loro famiglie. Con scuse diverse, si è insinuato nelle loro case e quindi nelle loro vite. Fino a farsi amare. La sua presenza insolita costringe quelle famiglie alto borghesi – tutte facciata –, a misurarsi con le convenzioni, le ipocrisie, la fragilità sulle quali sono costruiti i loro rapporti. Paul arriva all'improvviso, poi altrettanto improvvisamente scompare. La sua fuga immotivata lascia alle famiglie che ha incontrato una domanda inquietante: chi è davvero quel ragazzo che è passato come una meteora dalle loro vite? Un giorno, casualmente, tre delle coppie coinvolte nella stessa inspiegabile avventura, si incontrano. Naturalmente si raccontano quella che è diventata la loro storia. Paul comincia a esistere. Qualunque sia il personaggio che ha interpretato per loro, *lui è ormai la loro storia*. Ha attraversato per un attimo le loro vite. Li ha amati più dei loro figli, ormai lontani. Le storie che si è costruito, le vite che non ha vissuto, gli hanno fatto da lasciapassare. Paul, ladro di esistenze altrui, attraverso i suoi racconti inventati è diventato racconto.

Leggere, ascoltare, sentire

Arles, 1986. *La lettrice* Miou Miou si muove leggera per le strade della città come se fossero le frasi dei libri che ama di più. È pagata per *leggere*, ad alta voce. Nessuno è autorizzato a chiederle di più. Lei non deve *comunicare*, ma soltanto dare l'intonazione alla pagina scritta. Al limite interpretare, comunque non recitare. Le strade come gli spazi bianchi dei libri; interlinee tra le storie che non si raccontano. Quelle architetture perfette (delle strade, delle case, delle parole) sono espressione di un'armonia. La stessa che cerca nei libri che legge. Classici. Compiuti. Chiusi.
Parigi, 1996. Anche Emmanuelle Béart ha un modo leggero di camminare. Come la lettrice di Deville, anche lei non ha retroterra, sembra avere soltanto un presente indicativo. E un imperativo che un uomo gentile le ha affidato, più che imposto: deve *scrivere*. Aiutarlo a scrivere

la propria autobiografia, che lui centellina, nasconde. Lei deve scrivere sotto dettatura. Ma anche ispirare, limare, correggere, ordinare. Un lavoro da dattilografa, apparentemente. Lei deve imparare ad ascoltare. L'incarico che quell'uomo affascinante e sfuggente le ha affidato è molto più delicato. E totale. *Nelly e Monsieur Arnaud*, di Claude Sautet. Come ha notato Gianni Canova, un nome e un cognome. Lei è una vita da scrivere, lui una storia da ripercorrere. Insieme farebbero un nome completo. Lui ha una storia da scrivere, lei una vita da percorrere. Lei, Nelly, è pagata per *sentire*. Per raccontarsi a sua volta. Monsieur Arnaud non è geloso della sua vita, ma dei suoi segreti. Se la storia (vissuta) di Monsieur Arnaud è già stata scritta (nella realtà), il suo racconto può sempre cambiare. È lei che – ascoltandola – la scrive. La scandisce, la recupera, le dà armonia. Dal momento in cui arriva Nelly quella storia (ri)vive per lei. È come se Monsieur Arnaud l'avesse vissuta già immaginando il momento in cui sarebbe diventata memoria e la memoria l'avrebbe restituita come il proprio racconto. Nel libro, sembrerà una storia semplice, lineare. Ma che cosa potrà saperne il lettore dei percorsi di quel racconto? Dell'affiorare dei particolari e del loro inabissarsi come certe isole instabili? È lei, Nelly, che *riscrive* un vissuto. Perché il vissuto non ha solo memoria, ma anche incerti futuri. Non è solo una questione di passato, perché le storie diventano carta di credito e biglietto da visita, l'unico elemento che ci mette in gioco. Anche Monsieur Arnaud e Nelly giocano a domino: uno getta sul tappeto il passato, l'altra il suo presente. L'uno con una materia decantata, l'altra con una materia incandescente, ancora plasmabile. In ogni caso, la carta giocata è un frammento di sé che non ritorna. È un puzzle che mescola materiali diversi, che possono anche coincidere. È la loro storia, la storia del loro incontro, senza il quale ognuno dei due sarebbe irrimediabilmente diverso, quella che vanno ricomponendo. Il contatto non è attraverso i corpi, ma attraverso le storie di ognuno. Non si aspettano altro. Niente può avvenire di più intenso e definitivo di quell'incontro senza storia, senza fisicità, che riannoda le loro storie per sempre. Lui parte per un viaggio lunghissimo. Lei rimane sola. Cammina. Ha un racconto che la contiene.

Non mi toccare

Exotica di Atom Egoyan. La storia del protagonista rimane segreta fino all'ultimo. È la matrice di tutto, la ragione del film e della sua esistenza. Dobbiamo conquistarla, scoprirla, metterci sulle sue tracce. Siamo tutti detective delle storie degli altri. La storia è l'unica occasione di contatto, perché quello fisico è proibito. Le ragazze del locale immaginate dal regista franco-canadese sono simpatiche, disponibili, attraenti. Anche loro ascoltano, provocano, ti dedicano tutto il loro tempo. Si esibiscono. Ma è proibito toccarle. Toccare, toccarsi, è un tabù, una legge inviolabile lo vieta, pena l'esclusione dal gruppo. La solitudine della strada buia. Rimanere *fuori*. Dicono le teorie che la solitudine è quando ci si trova anche senza gli altri, quando ci si tiene compagnia; abbandono il tempo in cui mi viene a mancare la compagnia di me stesso, i momenti in cui "colui che mi manca" non è tanto l'altro, quanto me stesso; isolamento quando sia io che l'altro sono assenti. Rimanere fuori fonde queste tre sensazioni. Si può anche non possedere l'altro, ma non conoscerne la storia è insopportabile.

Le glaciazioni, forse

Tutto questo ha uno sfondo, un'origine, uno scenario. Non nel passato, ma in un futuro immaginario. Scanditi dai battiti al quarzo degli orologi del Beaubourg, dalle profezie di fine millennio e dalle ipotesi fantascientifiche, gli anni luce sono qui e non sono diversi da quelli che li

Donald Sutherland e Stockard Channing in «Sei gradi di separazione» di Fred Schepisi

hanno preceduti. Con una sola variante: che sono anni indifferenti, sempre più decisi a fare a meno di noi. Non ci resta che guardarli passare – gli anni – e raccontarli. Raccontarci. Solo attraverso la mediazione narrativa – con o senza l'uso di una tecnologia, ma comunque attraverso *un linguaggio* – diventiamo qualcuno: siamo comunicabili, possiamo vivere a nostra volta nell'immaginario degli altri. Il punto di partenza è comunque fuori, nel mondo: che ci sembra indecifrabile proprio perché non assomiglia a tutti quegli scenari che il cinema stesso ci ha fatto immaginare. *Strange Days*, per esempio. Film bellissimo, ma straniante. Proprio perché mette in prospettiva un futuro che è appena oltre la porta e si ostina a immaginarlo comunque lontano, nonostante tutto. *Strange Days* ha bisogno di una data simbolica e la difende anche se la prospettiva è ormai così ravvicinata da rendere patetico il tentativo di mitizzarla ancora. Il Duemila potevamo immaginarlo ancora soltanto vent'anni fa. Potevamo pensarlo come il secolo degli anni luce, *Gli anni luce*. Una Cornovaglia del mondo dopo la fine del mondo. Un vecchio che vuole volare e un giovane. Jonas. Tanner non scelse il nome a caso. In *Gli anni luce* Jonas ha circa vent'anni: il libro di Daniel Odier (*La voi sauvage*, Éditions du Seuil) è del 1974. «Certe volte qualcosa passa nella mente, come una cometa. Si ha talvolta la coscienza di una traccia, ma questa impressione svanisce subito. Bisogna sapere che cos'è, perché è sicuramente qualcosa. Niente deve precipitare nella dimenticanza, ciascun pensiero, ogni sensazione, ogni frammento della vita deve essere conosciuto».
Strange Days di Kathryn Bigelow inventa una notte dell'ultimo giorno del millennio scandita

da un battito disperato, il mondo che descrive non è fantascientifico, ma virtuale. Assomiglia a una realtà che non ci sarà mai. Solo in questi termini è corrispondente alle attese. D'altra parte, apparentemente, il Duemila non assomiglia neppure al deserto del Connemara immaginato da Tanner. Un delirio del nulla, dove tutto è destinato a sfuggire; un luogo abitato da un'aquila, un distributore di benzina abbandonato, un luogo sul quale pesano i silenzi insopportabili del vecchio. Apparentemente, siamo lontani. Questi scenari non li vediamo, intorno a noi. Perché li cerchiamo con gli occhi, e non con la mente, se non con il cuore. Questi paesaggi non sono degli *esterni*, come abbiamo creduto, ma *interni*. Non li possiamo vedere perché li abbiamo inscritti, assorbiti. I veri cambiamenti, le profonde trasformazioni sono avvenuti lungo i canali di comunicazione ed è attraverso le interruzioni di segnali, i contatti mancati, che possiamo ritrovarne le tracce. Riaffiorano i racconti, dal mare delle cose perdute. Ed è *nella* e *sulla* loro trasformazione che andiamo a cercare i reperti dei rapporti. I cambiamenti, di fatto, ci sono stati, ma sono stati tecnologici, e rapidamente ignorati o totalmente interiorizzati. I paesaggi *altri*, cyberpunk e futuribili, sono diventati reali perché virtuali. A questo punto non è necessario vederli, perché esistano. Non è necessario che esistano, perché ci basta sentirli. E così, in questo universo possibile, raccontare/raccontarsi, diventa l'estrema via di fuga e l'unico modo di esserci. I racconti (o i frammenti, quello che rimane dopo che sono evaporati) hanno la stessa immaterialità dei paesaggi interiori. Sono destinati a rimanere una percezione individuale, non collettiva: non provocano emozioni, ma shock. Lasciano solo sensazioni estreme; la perdita del tatto. Le glaciazioni, forse, e i lenti movimenti dei ghiacci.

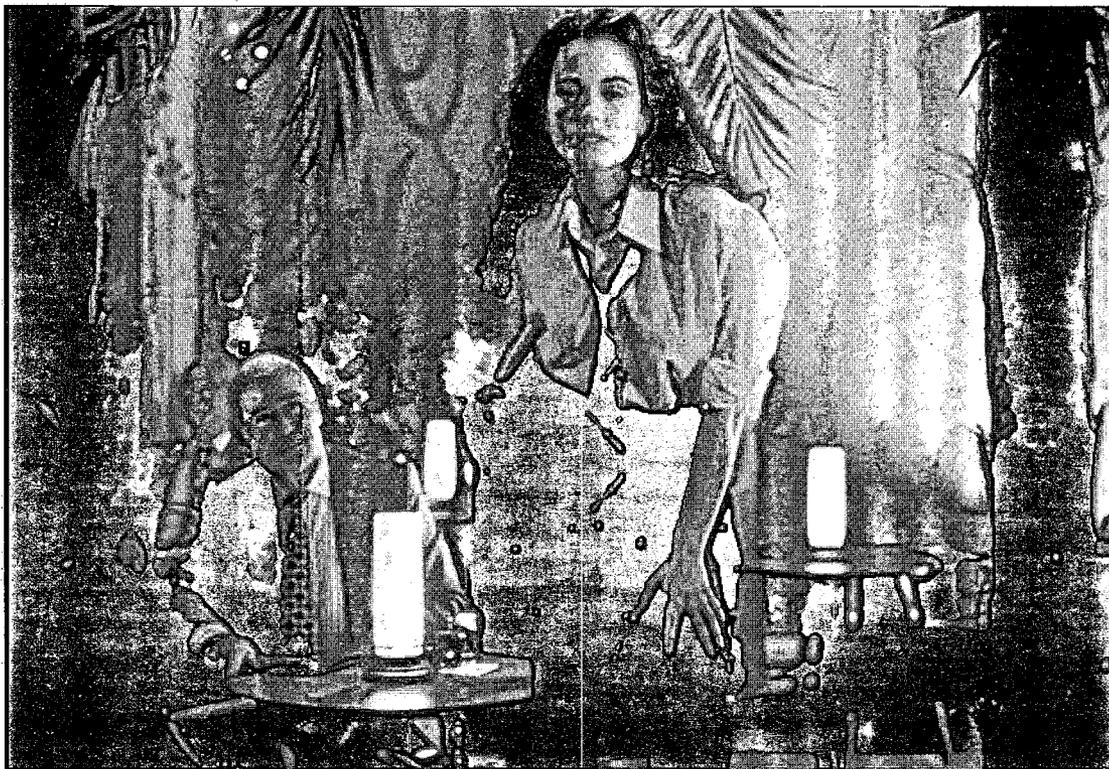
Le vite in parallelo

Andy, Dag e Claire sono i protagonisti di *Generazione X*, libro predestinato a essere un cult di Douglas Coupland (Mondadori, Milano 1996). I tre hanno preso una casa con le ruote e sono andati a vivere a Palm Spring, un punto qualsiasi del deserto californiano. Sono andati lì per raccontarsi storie, un po' come gli amici protagonisti di *Le onde* di Virginia Woolf. «Adesso dimmelo tu, Andy: a cosa pensi quando vedi il sole?». «Penso a un posto nell'Antartide che si chiama lago Vanda, dove non piove da due milioni di anni». Una pausa. «E quello che non dico è che quel medesimo sole mi fa pensare ai mandarini regali e alle farfalle che volano senza meta e alle carpe che nuotano pigre. E alle estatiche gocce di sangue di melograno che filtrano dalle spaccature nell'epidermide dei frutti intenti a marcire sull'albero della casa accanto». «Questo carapace di gelo è troppo anche per Claire. Spezza il silenzio dicendo che non è sano vivere la vita come se fosse una sequenza di piccoli momenti isolati e slegati». «O le nostre vite diventano storie, o altrimenti non c'è modo di viverle». «Mi dichiaro d'accordo. Dag anche. Sappiamo bene che è per questo che ci siamo lasciati le nostre vite alle spalle e siamo venuti nel deserto: per raccontarci delle storie e rendere le nostre vite delle storie degne di essere raccontate». Andy, Dag e Claire hanno intuito una cosa importante: che non è sano vivere la vita come una serie di momenti slegati. Le vite devono diventare storie, non c'è altro modo di viverle. Cercano nelle parole, nella provvisoria condivisione delle loro tre età, il Luogo in cui le esperienze possono esistere, almeno come racconto. Se non sarà così, se i frammenti delle loro esistenze non ce la faranno a avere la dignità, il senso compiuto, il filo narrativo che contraddistinguono *una storia*, potrà diventarlo almeno la scelta che hanno fatto. La scelta iniziale è già una storia.
No Sex Last Night di Sophie Calle e Greg Shepard è un esempio affascinante ed estremo. Loro due – come definirli, gli autori, gli interpreti, i protagonisti – si sono conosciuti due anni

prima in un bar. Si ritrovano e decidono di partire insieme per un viaggio *on the road* per le strade d'America. Ma qualcosa non va, da subito, e il viaggio insieme diventa un viaggio nella stessa auto, ma da soli. Allora lei ha un'idea: ognuno dei due filmerà il proprio viaggio, si racconterà alla macchina da presa. Una volta arrivati, i due decidono di confrontare i due reportage e capiscono solo a quel punto il senso di un'esperienza vissuta in parallelo. Soltanto nel montaggio la loro storia può esistere; più che esistere, si spiega; non è solo un racconto a due voci, ma la *ricostruzione di un rapporto*. Greg e Sophie scrivono la storia di un rapporto che non c'è stato, lo recuperano come un reperto; prendono atto di una storia sfuggita per piccole incomprensioni, per tutti i non detti: anche per la scelta iniziale di affidare tutto al nastro magnetico: «Ecco la grande forza del film – scrivono i «Cahiers» – riuscire a far esistere l'intimo solo e con la messa in scena». È una storia indiretta, la loro, vissuta attraverso correlati simbolici (i paesaggi, gli oggetti, l'auto di lui, la strada) ai quali i loro sguardi si sono affidati. Una storia che diventa tale soltanto alla fine, quando ognuno dei due comunque ha deciso di scegliere la propria strada. Ma nello stesso tempo è una storia fissata per sempre, da rivivere, da rimontare: le sequenze sono scomposte in altrettante immagini fisse e ogni istante "normale", che nel flusso sarebbe sembrato probabilmente banale, diventa struggente. Un «laboratorio sulla vita contemporanea di coppia», ma anche un film che rivoluziona i piani tradizionali dell'analisi del racconto. Non ci sono fatti, ma solo la dialettica dei diversi punti di vista. Il *commento* diventa *racconto*. Le due telecamere (il video, diventato poi film, da realizzare) condizionano senza dubbio la storia e il viaggio. Il *dispositivo narrativo* detta le condizioni. C'è il sospetto che prevalga la volontà della messa in scena a ogni costo; compreso un matrimonio un po' folle, di quelli che si celebrano a Las Vegas, come dentro un flipper. Unico assente: un vissuto in comune. La storia non è più il racconto di un'esperienza, ma l'esperienza diventa la storia.

Michel Serrault e Emmanuelle Béart in «Nelly e Monsieur Arnaud» di Claude Sautet

Il paese delle ultime cose

Dall'orizzonte degli eventi, dal buco nero che ci ha inghiottiti dentro noi stessi, fuoriesce un debole segnale: sono frammenti di storie. Scrive Paul Auster: «Queste sono le ultime cose. Una cosa un giorno è lì e il giorno dopo è sparita. Niente dura, vedi, neppure i pensieri dentro di te. E non devi sprecare il tempo a cercarli. Quando una cosa sparisce, finisce» (*Il pae-*

Mia Kirshner in «Exotica» di Atom Egoyan

se delle ultime cose, Guanda, Parma 1996). Quando una cosa finisce, sparisce. Non è il mondo dei racconti? Cosa rimane di una storia, quando *non* la si racconta? Intere generazioni di *sfiorati* popolano le città degli inconsolabili: parlano, illudono, si chiamano, immaginano, rimpiangono, rimangono. «Più ti avvicini alla fine, più ti rimane da dire. La fine è solo immaginaria, una destinazione che inventi per continuare ad andare avanti, ma arrivi a un punto in cui ti accorgi che non vi giungerai mai. Può darsi anche che ti debba fermare, ma soltanto perché è finito il tempo a tua disposizione». «Se il quaderno arriverà a destinazione, tu non lo leggerai. Se è così, allora le cose che sto scrivendo sono già invisibili, per te». «Quando giungeremo dove siamo diretti, ti scriverò ancora, lo prometto». Il paese delle ultime cose ha cancellato tutte *le ore del vero sentire*: tutto è successo in pochi anni – quindi, al massimo venti. Un'inezia, un abisso. Lo stesso Handke che riscopriva nel suo romanzo di mezzo la sensazione strana di vivere in prima persona, di sentire la pioggia, di vedere cadere una foglia, ha immaginato gli angeli wendersiani che, sospesi nel cielo sopra Berlino, non possono provare sentimenti. Catalogano frammenti di storie, le ricompongono in una litania straordinaria, in un *intreccio* della quotidianità che fa diventare solenne l'insieme dei frammenti apparentemente insignificanti di un giorno. Ogni gesto è ripetuto e unico, ogni vita è unica, ma ogni giorno è milioni di giorni, che qualcuno potrebbe tentare di ricollegare – magari senza un nesso causa effetto – ma per contrasto o per analogia.
In *Film rosso*, il giudice racconta a Valentine, una giovane modella, una parte del suo passato. «Voleva di più di quello che potevo darle. Pensava di amarmi, ma non voleva la pace... le

piaceva svegliarsi in luoghi sconosciuti. Io volevo soltanto sicurezze, cosa sarà domani... Hugo Holbing... si chiamava così, le diede quello che voleva. Partirono. Io gli andai dietro, attraversai la Francia, il Canale della Manica, arrivai in Scozia, poi oltre... Mi umiliai e venni umiliato fino al momento in cui lei morì in un incidente. Dopo non mi legai più a nessuna donna. Sì, smisi di credere. O forse semplicemente non incontrai... non incontrai lei?». «Perché non mi incontrò?». «Perché lei allora non c'era». Potrebbe finire anche così, il dialogo, ma Valentine lo incalza: «Questa non è la fine della storia» gli dice. Kieślowski e Piesiewicz avevano immaginato in un primo momento un film che partisse da uno stadio da centomila spettatori: ogni spettatore una Storia. Poi hanno ridotto il campo. Tre colori, tre film autonomi che si incontrano inaspettatamente nel finale del terzo. I personaggi della trilogia si salvano da un naufragio nel Mare del Nord. Erano tutti a bordo di un grande traghetto, travolto dalle onde gelide. Avverrà davvero, un anno dopo. Kieślowski ha dichiarato che quei tre film parlano di loro «perché si sono salvati». Ma forse è più vero il contrario: si sono salvati – cinematograficamente – perché *sono diventati*, hanno avuto *una storia*.

Marcello Mastroianni e Anna Galiena in «Tre vite e una sola morte» di Raoul Ruiz

Nella controcopertina della sceneggiatura (Bompiani, Milano 1995), bianco su nero, c'è una frase che Kieślowski evidentemente deve avere amato: «Pensano che non conoscendosi prima, nulla sia avvenuto tra loro».

L'adesione e l'incontro

Raccontarsi è anche un tentativo di sopravvivenza. Quantomeno un passaggio di testimone, la proposta di una continuazione possibile, anche se difficile. Perché la propria storia possa continuare occorre trovare (in un'altra storia, prima ancora che in un altro) *l'attacco giusto*: non solo il punto o il momento di incontro, ma il taglio esatto, l'inquadratura corrispondente, la parola, la temperatura, il colore. Le storie gettate sul tappeto e perdute, quelle non raccolte, quelle rimaste senza continuazione diventano confessioni, richieste di aiuto, segnali di fumo, scie, barriere, diaframmi, ponti, impercettibili spostamenti, oscillazioni, vento. Diventano, soprattutto, storie, a disposizione degli altri. Isole galleggianti, boe, spiagge deserte sulle quali altri provano a piantare le tende. Luoghi di aggregazione, pretesti di conversazione.
Hello Denise: c'è sempre qualcun altro *di cui* parlare al telefono. I tentativi di comunicazione falliti sono altrettante occasioni per riallacciare rapporti. Serviranno ad altri, magari. Quando l'assenza di contatto è la parola d'ordine, l'imperativo inespresso, le storie diventano strade, territorio, luogo di incontro, crocevia. Gli altri raccontano di te. Dal momento che il vissuto in comune non c'è, *raccontarsi* diventa fondamentale. La nostalgia non è più quella pinteriana

del *ricordo*, ma quella di un *ritardo*, magari minimo, ma sufficiente a far saltare un appuntamento con *l'altro*. Mettere in comune le proprie storie è gratificante e comunque è la storia di ognuno. L'adesione prende il posto dei rapporti.
In *Harry ti presento Sally* di Rob Reiner, ripensandoci, non è l'amicizia il fulcro, il tema centrale, ma la vita parallela, la vita in tendina. I due vivono in maniera perfettamente coincidente: i ruoli, e anche i gesti coincidono; potrebbero appartenere a un'unica azione, ma sono in case separate. I movimenti corrispondono, ma non il vissuto. Le immagini e le storie aderiscono perfettamente l'una all'altra. Senza tensioni. Senza passione. Harry e Sally sono perfettamente complementari, le due immagini combaciano; i gesti e i pensieri dell'uno possono anche essere una risposta a quelli dell'altro; ma non lo sono. I due *si parlano*. Il vero legame è il loro racconto. Una notte fanno l'amore e la mattina dopo, si chiamano. Ognuno di loro ha un senso di vuoto. Non hanno nulla di nuovo da dirsi – narrativamente – ma solo da recuperare quanto è accaduto. Hanno davanti lo spazio fallimentare del commento, ma hanno perso i loro racconti. Le storie sono delegate a incontrarsi, sostituto simbolico dei corpi, dell'io. Le storie come un'ombra si prolungano, precedono o seguono. Le storie e non la storia, non il racconto o la diegesi del film.

«Hello Denise» di Hal Salween

Castelli di sabbia

Raccontare, raccontarsi. Spesso ripenso a *Il re dei giardini di Marvin* di Bob Rafelson. Jack Nicholson è solo, nella saletta di emissione di una radio. Racconta. Si interrompe. La storia esce a frammenti. Ricordi. Invenzioni. Il nonno, che sta guardando un film in otto millimetri proiettato sulle scale di casa, non lo approva. Nella pellicola, Jack e suo fratello sono bambini. Giocano a costruire castelli di sabbia, sulla spiaggia. Un altro film, ancora una volta a distanza di quindici anni.
Tre vite e una sola morte, di Raoul Ruiz. Un uomo, che non verrà mai presentato, svolge la funzione del narratore. È lui che mette in cornice la prima vicenda. È la voce narrante, che mette in abisso tutti gli altri racconti (veri o presunti), tutte le vite immaginate che convivono dentro una sola vita, interpretata da Marcello Mastroianni. È singolare che tra le invenzioni di Mastroianni, tra le sue molteplici personalità il primo personaggio che si presenta sia un uomo che nessuno ascolta. È disposto a pagare mille franchi all'ora perché qualcuno si interessi alle sue storie. Più avanti, nel film, un'altra frase rivelatrice: «Due passati così diversi non potevano vivere a lungo insieme». Perché raccontarsi, come farlo, quando farlo, con chi farlo, dove, fino a che punto, con quali aspettative, per quante volte. In *Elianto* (Feltrinelli, Milano 1996) Stefano Benni sostiene che ognuno di noi nascendo riceve un bonus che contiene

una dotazione di sensazioni, avventure, emozioni: tre tramonti sul mare, mille gelati. Quante storie abbiamo a disposizione? Quante volte possiamo davvero (pensare di) raccontarci, senza dissolverne il contenuto, la forza comunicativa, la capacità di contatto della storia stessa? Per quante volte la nostra storia può incontrarne un'altra? E per quante la vita di un altro? Può una storia arrivare fino all'altro? O può spingersi (e ambire) al massimo al suo racconto? Al suo o ai racconti di altri che ha fatto suoi? La vita non si suddivide in unità discrete. Ma se la vita lascia il posto alle storie? Il racconto della nostra vita la rende anche comunicabile, ma consente soprattutto di suddividerla in unità discrete. Tessere, appunto. Rinunciare al vissuto in favore del racconto smaterializza la vita e la trasforma in linguaggio. Viene in mente «lo splendore dell'indiretto», come Genette definisce lo stile di Proust. Ancora una volta, l'infinita mediazione del linguaggio. In *Star Trek* i corpi vengono smaterializzati e teletrasportati. Catapultati a anni luce di distanza, viaggiano attraverso un flusso di particelle. Frammenti che ritornano corpi. Anche Cees Noteboom, nel suo romanzo *La storia seguente* (Feltrinelli, Milano 1993), immagina un corpo che viaggia all'infinito, che prende parte alle più fantastiche metamorfosi, delle quali non avrebbe mai raccontato nulla, perché nel frattempo «si sarebbe dimenticato di me». «Mi avevi insegnato qualcosa a proposito dell'incommensurabilità, di come nella minima frazione di tempo possa essere custodita una sconfinata varietà di ricordi». Siamo tutti gente che vorrebbe restare sul molo; si viaggia (anche e soprattutto simbolicamente) quel tanto che basta ad accumulare un racconto di sé. Il tempo dell'accadimento è finito?

Le abitudini e l'assenza

Londra, metà anni '80. In *84 Charing Cross Road* di David Jones, la scrittrice per l'infanzia e il libraio antiquario iniziano una corrispondenza che diventa la loro storia senza mai incontrarsi. Prolungano la data nel tempo perché sentono l'impossibilità di andare oltre quell'incontro epistolare, di volere di più: quando lui muore – e solo allora – lei verrà in Inghilterra, conoscerà la moglie e i bambini di lui, ai quali inviava ogni Natale un pacco dono. Nelle loro lettere in chiave, o forse esaurienti nella loro anomalia, c'è un rapporto intero, che non può andare oltre, ma solo durare per sempre. È nella corrispondenza il loro contatto, nella tattilità dell'aprire una busta, incollare il francobollo, spedirla. Riceverla. Tenerla chiusa per un po'. La rete delle relazioni umane era il risultato di una vita intera. Un accadimento (vedi *Il grande freddo*) era l'occasione che rendeva visibile questa struttura potenziale: vie e strade che ci legano agli altri, la mappa, il tracciato delle nostre possibili vie di comunicazione. La rete concreta, anche se destinata a rimanere allo stato potenziale lascia il posto alla *rete* immaginaria. Ancora una volta *Hello Denise.* La funzione fàtica del telefono sostituisce tutte le altre: non c'è contenuto, ma solo verifica delle possibilità di collegamento. Ci si sente al centro del mondo se il racconto di qualcuno, prima o poi, ritorna a noi. Se il nostro racconto (fosse anche quello di una festa di compleanno consumata in solitudine) ci ritorna, come se non fosse la nostra storia. Il racconto è insieme verosimile, motivato e arbitrario. *Hello Denise* è la tappa intermedia. Le lettere di Norman X e Monique Z il punto di arrivo. È la *rete*, flusso ininterrotto di incontri, incroci tra persone che non hanno perso la capacità di rivedersi, perché non si sono mai incontrate. Le storie diventano non un corollario, non il lato nascosto, ma l'unico lato visibile (leggibile), l'unico modo di rivelarsi. O di nascondersi, o di rappresentarsi. Non è importante (solo) la scansione della storia, ma anche la velocità di scrittura, il tempo di reazione alle parole dell'altro; la disponibilità a rendersi reperibile, seppure nell'immaginario infi-

nito. *Norman e Monique* degli anonimi Norman X e Monique Z: per ora la loro storia è in un libro (Einaudi, Torino 1996, a cura di Giuseppe Salza), ma perché non farne un film off? Nel libro si incontrano – come dice Giuseppe Salza nella prefazione – due fantasmi. Si sono conosciuti attraverso l'e-mail, la posta elettronica, «divorando distanze». «Si sono innamorati non dell'altro "reale" ma della percezione virtuale di se stessi che hanno propagato dal lato opposto del pianeta». Ma non è la velocità con la quale si colmano le distanze che è importante, quanto la *simultaneità* della storia. Non c'è il tempo, in questa storia. Non c'è attesa tra domanda e risposta, tra la sensazione provata (singolarmente) e la sua trasformazione in storia da raccontare. Monique e Norman si incontreranno, una sola volta, per alcuni giorni. Bellissimi. Unici. Irripetibili. L'unica attesa che hanno conosciuto è stata quella dell'incontro. Nella *rete* non ci si impiglia, ma la *rete* ti può salvare?
In *Avviso ai naviganti* (Baldini & Castoldi, Milano 1996), E. Annie Proulx cita un mitico libro dei nodi: «In un nodo con otto incroci, un numero che si può ritenere medio, sono possibili duecentocinquantasei combinazioni. Basta un minimo cambiamento nella sequenza di questi incroci e il risultato è un nodo completamente diverso, oppure il nodo si disfa del tutto». La corrispondenza elettronica ha qualcosa che evapora, appunto, come nel paese delle cose ultime descritto da Auster. Monique scrive: «Anch'io credo di essere per te una specie di pretesto per scrivere. Tu hai bisogno di scrivere e non è facile farlo per se stessi. Così mi hai trovato all'interno di questo mondo binario, all'interno di una forma di discussione».

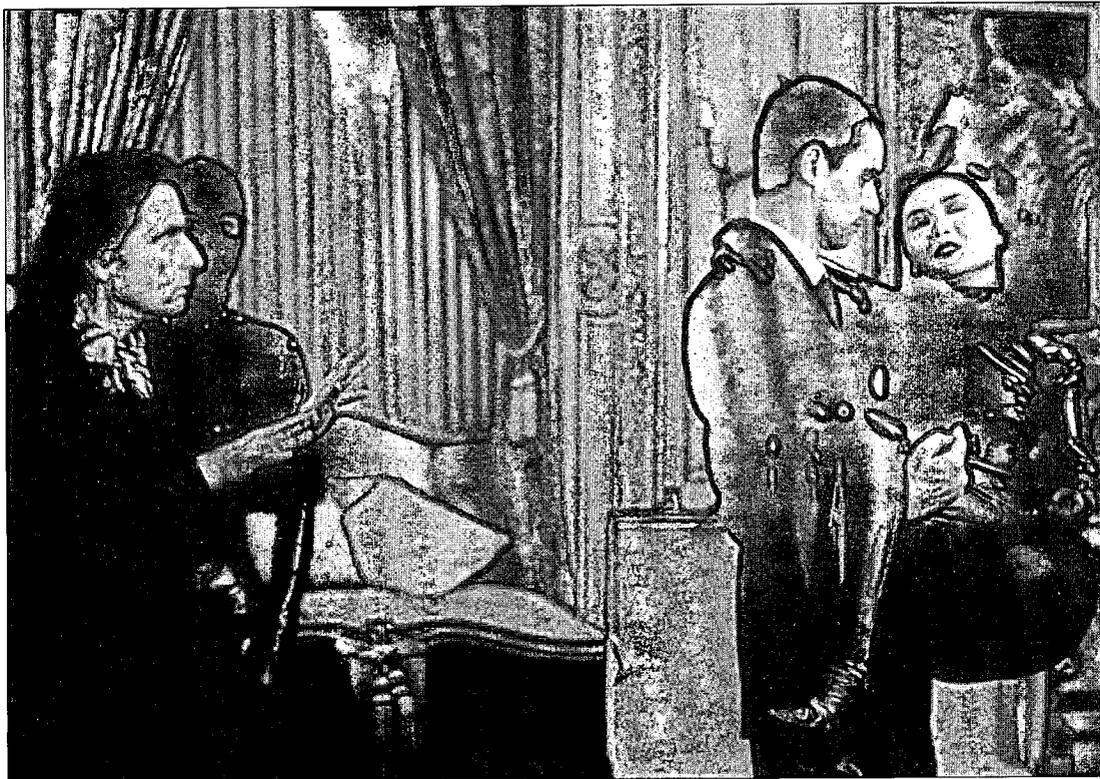
La storia seguente

Il racconto è il culmine, l'apice. Dopo che ci si è raccontati la propria vita precedente (variante: il futuro che forse non avremo più) inizia la discesa, per ognuno, in direzione diversa. Ruiz/Bonitzer: «Due passati così diversi non possono convivere per lungo tempo». Raccontarsi, diventa il pretesto per il racconto successivo. La storia seguente, appunto. Non ce n'è una che raccolga tutte le altre.
La casa degli spiriti di Bille August, *L'albero di Antonia* di Marleen Gorris sono film che appartengono da questo punto di vista a un altro tempo. Credono ancora in questa illusione totale. La Storia, le storie che unificano, che danno un senso. La storia come un albero dal quale si distaccano i rami secondari. I rimorsi e i ricordi. Fanno irruzione – come una provocazione in questo scenario – persino i programmi tv. Fanno parte dello sfondo, rappresentano quei paesaggi che abbiamo interiorizzato. *Carràmba, che sorpresa!, Stranamore.* Sono le storie che si incontrano, per un attimo. Ognuno ha vissuto solo la propria vita e la mette in comune per un attimo per separarsi di nuovo. E quell'incontro diventerà insieme il culmine, l'inizio e la fine. Ci basta un attimo per rubare il *senso* di una storia. Senza un prima. Senza un poi. Ha scritto Michel Schneider, di Glenn Gould: «Nulla gli è mai piaciuto come parlare di ciò che non si può dire». È quello che ha fatto Sautet. Ha creduto che una storia può ancora avvicinare universi. Magari per poi perdersi, per amore.

Roberto De Gaetano
L'occhio e il vampiro

L'incarnazione, il parassitismo, il contagio, l'esistenza postuma, la vita *oltre* la morte e quindi *senza* la morte proprio perché *sempre* nella morte, tutti questi tratti compongono la figura del vampiro. E sono questi tratti che, quando non riescono a suturarsi nell'integrità della figura, si disperdono, disseminandosi e diffondendosi, determinando gli *indizi* di una *dimensione vampirica* diffusa. Indizi che circolano nella società e nel cinema contemporaneo, segni di una vampirizzazione nel mondo e di un mondo vampirizzato (dal cinema e dai media). Sono i parassiti che succhiano *letteralmente* il sangue (e il dolore) altrui, per garantire la loro vita e il loro successo: è il parassitismo di certa televisione. Ma è anche il contagio, l'epidemia legata al sangue (e al sesso) nell'Aids; è il risucchio – autofagocitante – del sangue nell'ago che inietta eroina nelle vene. La sacralità del sangue sciolta dai suoi vincoli religiosi rifluisce nei pervasivi rituali televisivi, informativi e mediatici. Il Vampiro perde la sua integrità di figura, legata per origine alle grandi dispute religiose fra Occidente e Oriente, e si disfa nelle forme diffuse e brandellizzate del vampirismo sociale che trovano nei media non solo la cassa di risonanza ma il vero e proprio Dio a cui sacrificare. È l'ultima conversione del sacrificio alla divinità, quella che – secondo Nietzsche – implica il sacrificio di Dio alla «stupidità» delle nuove divinità, al loro parassitismo che *sostituisce gli occhi ai denti.* Sottratti al mito di Mabuse, forse i media rientrano in quello del Vampiro.

E sono questi indizi di una dimensione vampirica diffusa a attraversare il cinema contemporaneo: vampirismo senza vampiri. È il vampirismo ottico di *Strange Days*, sono le *perversioni* di un vampiro *qualunque* (che sostituiscono le *passioni* del Vampiro) come Jean de Dieu, il personaggio dei *Ricordi della casa gialla* e *La commedia di Dio* di João César Monteiro, e sono tutti i personaggi "morti mai morti" come la Mia Wallace di *Pulp Fiction* che, colpita *al cuore* come i vampiri, risorge. Ma l'emblematicità del vampiro nel cinema va al di là della sua capacità di cogliere e trattenere il "sentire" di un'epoca. Il vampiro nel cinema è anche, e soprattutto, un indice empirico dell'autoriflessività del linguaggio. Non semplice alter-ego dell'autore ma una figura che incarna lo statuto ontologico del linguaggio stesso. Fantasmi, ombre, doppi e vampiri hanno attraversato i film come figurativizzazioni dei riflessi e delle ombre cinematografiche. Se il cinema moderno ha costruito personaggi *come intercessori* dell'autore – registi, scrittori, reporter, fotografi – il cinema *fin dalle origini* ha disseminato la sua storia di figure che hanno rimandato alla evanescenza e alla concretezza, alla singolarità e alla universalità, alla specularità e alla fantasmagoria del suo linguaggio. Il vampiro occupa un posto privilegiato fra le *figure dell'autoriflessività* e questo perché è anche una *figura dell'autorappresentazione* sociale. La centralità del vampiro nel cinema consiste proprio in questa sua

Gary Oldman in «Dracula di Bram Stoker» di Francis Ford Coppola

Jean-Pierre Léaud in «Irma Vep» di Olivier Assayas

duplice emblematicità: nel suo tenere insieme temi e motivi che "abitano" una cultura e nel suo raddoppiare riflessivamente lo statuto del linguaggio. Il vampirismo cinematografico è inscritto nel procedimento stesso del dispositivo: "prelievo" dal reale, "trasfusione" della luce e "ritorno" di un mondo "morto e mai morto".

Il vampiro come *figura dell'autoriflessività* (insieme alla mummia – il cinema come «mummia del cambiamento» di Bazin –, alle ombre, ai doppi e ai fantasmi) trova esempi ormai classici nella storia del cinema, nei film di Murnau, Dreyer, Browning, Herzog e Coppola, ecc. Ma c'è qualcosa d'altro, che va al di là dell'autoriflessività e dell'emblematicità sociale della figura del vampiro, qualcosa che concerne una *forza di vampirizzazione* che viene messa in opera dal cinema contemporaneo: vampirizzazione delle forme, dei linguaggi, dei testi della tradizione risucchiati, prosciugati per determinare quella sorta di ricettacoli colti o popolari che sono i film contemporanei (da Greenaway ai fratelli Coen). L'Altro – la tradizione – viene fagocitato, vampirizzato, assorbito dal *parassitismo produttivo* del cinema contemporaneo. Nel *Dracula di Bram Stoker* di Coppola troviamo un esempio rilevante della figura del vampiro come *intercessore* del cinema: 1. la grande rifrazione (e citazione) linguistico-visiva che viene attivata fin dal prologo; 2. il motivo dell'autonomia dell'ombra dal corpo del vampiro; 3. la metamorfosi del vampiro in bestia (immagine della potenza metamorfica del cinema); 4. ma, soprattutto, la scena nella quale il conte Dracula seduce Mina nelle "nuove" sale cinematografiche, in una sintesi di Eros, Cinema e Vampirismo. La forza seduttiva del vampiro non ri-

sponde forse a quella del cinema? Ogni seduzione è sempre una vampirizzazione del sedotto: della donna e dello spettatore.
Se il vampiro come figura (la figura non è un semplice personaggio: è qualcosa che sintetizzando diversi tratti può anche permettere a questi ultimi di liberarsi) attraversa la storia del cinema come una *piega autoriflessiva*, questa piega sembra dispiegarsi in modo felice in *Irma Vep* di Olivier Assayas.
Irma Vep (anagramma di Vampire) non è un film direttamente incentrato sui vampiri, e forse proprio per questo mette in evidenza tutti i processi di vampirizzazione che regolano i rapporti fra cinema e reale e all'interno del reale stesso. Il nuovo vampiro viene ancora da Oriente, non più dalla Transilvania, ma dall'Estremo Oriente, da Hong Kong. È una donna, un'attrice, una vera attrice, Maggie Cheung. È spaesata, è stata chiamata per interpretare il ruolo di Musidora nel remake di *Les vampires* di Louis Feuillade. L'ha voluta il regista, un altro vampiro, un sopravvissuto, un senza tempo: Jean-Pierre Léaud. Sono i due vampiri, fragili, notturni, ma sono anche i vampirizzati dal cinema. Jean-Pierre Léaud è regista e vampiro (chiuso nel buio della sua stanza), intercessore, allo stesso tempo, dell'autore e del cinema (e anche di un certo tipo di cinema: la Nouvelle Vague). Maggie Cheung è attrice e vampiro, chiusa nella sua tuta nera, intercessore della pratica di simulazione che viene messa in opera dalla recitazione: vampirizza e viene vampirizzata dal personaggio (nonché dal regista). E c'è soprattutto la vampirizzazione inerente a ogni remake, prelievo del sangue dell' "originale" per *reincarnarlo*. Il cinema contemporaneo è un cinema di reincarnati, parziali o totali.

Manifesto di «Les vampires» di Louis Feuillade

Les vampires non sono esattamente vampiri, ma una banda di ladri che, nelle loro tute nere, si fanno chiamare vampiri: di nuovo è la figura del vampiro – vampirizzazione della proprietà:

denaro, gioielli ecc. – a eccedere il personaggio. Nel buio, nel chiuso e nell'oscurità in cui è avvolta quasi ogni scena, si muovono i nuovi vampiri. E se l'attore vampirizza il personaggio, gli succhia il sangue incarnandolo, è anche vero che lo stesso attore è vampirizzato dal personaggio. Maggie Cheung, sola nel suo albergo, entra in una stanza semiaperta, ruba dei gioielli, sale sui tetti in una notte di pioggia come se fosse una vera ladra. È il personaggio che, in questo caso, vampirizza l'attore: la reciprocità è garantita. E il regista non solo vampirizza gli attori e i film precedenti, ma è anche vampirizzato dal suo proprio passato artistico, che pesa sottolineando l'inaccettabilità del risultato presente: il vampiro si immalinconisce, entra in depressione, aggredisce chi gli sta intorno, cerca solo l'altro vampiro con cui entrare in sintonia. Il regista venuto dalla Nouvelle Vague e l'attrice venuta da Hong Kong sono le due figure di vampiri – vampirizzati, fragili, umbratili, spaesati, malati, romantici – ai quali si contrappone il vampirismo volgare che circola nella società, vampirismo incarnato dal giornalista che intervista Maggie Cheung: la volgarità di un uso puramente strumentale dell'altro, che scarta le profondità del sangue. Un altro regista prenderà il posto di Jean-Pierre Léaud, è uno zombie, Lou Castel, che non vorrà più l'attrice orientale come protagonista. Ma il regista e l'attrice prima di scomparire, lasceranno, nella notte, le loro tracce: il film sarà completamente cambiato, alterato da un altro *contagio*: quello con i cosiddetti nuovi linguaggi. Ulteriore rapporto di vampirizzazione fra le "nuove immagini" e il vecchio cinema, fra il vecchio cinema e il nuovo cinema, fra, e non è certo una questione minore, l'Occidente e l'Oriente (il vampirizzato che si fa vampiro), il cinema occidentale e quello asiatico. Il vampiro non è solo un personaggio, ma una figura, cioè una metafora, e forse la più appropriata per capire il mondo e il cinema contemporaneo. Una metafora complessa che prova a contenere la pressione delle *forze di vampirizzazione*: sono queste forze che il film di Olivier Assayas riesce a cogliere, il loro divenire, il loro trasformarsi, il cortocircuito fra attività e passività – ogni vampiro è stato a sua volta vampirizzato – e, soprattutto, il loro legame con il cinema. *Irma Vep* è un film che – disfacendo ogni psicologia – segue il costante spostamento di queste forze, il loro comporsi, decomporsi, rilanciarsi fra regista e attrice, attrice e personaggio, regista e regista, attrice e costumista, originale e remake, Nouvelle Vague e cinema contemporaneo, Occidente e Oriente.
Se il vampiro è un'immagine del cinema contemporaneo lo è anche perché l'occhio sembra essersi trasformato da organo attivo e ricettivo in puro organo di *risucchio* dell'alterità dei linguaggi, delle forme, dei testi, dei corpi, dei cervelli, del mondo intero. Non più l'occhio veggente, né prensile, ma l'occhio vampiresco e quindi già vampirizzato. Non c'è più, e, forse, non c'è mai stata, una questione sull'immoralità della violenza rappresentata; ci sono dei circuiti fra immagini e spettatori di cui il sangue è la materia e il canale di comunicazione: un occhio *assetato* passa e circola fra costruzione e visione dell'immagine. La magia dell'ombra, il fascino del fantasma, l'eros del vampiro, figure che hanno composto la grande seduzione del cinema, sembrano essersi dissolte in un occhio senza profondità, senza illusioni e senza seduzione. Un occhio ridotto – per dirla con Deleuze – in una lente a contatto, che circola, distante dai corpi e dalle menti e vicina – come una zecca – al sangue.

Paolo Marocco
La misura del tempo

Sultano di Bassora: «Sai che ho la più ricca raccolta di apparati meccanici che esista al mondo, e questo è fra tutti il più prezioso: misura il tempo. Guardalo bene. Splendido vero?». Jaffar: «Voglia Allah che questo strumento non finisca nelle mani del popolo». Sultano di Bassora: «E perché mai?». Jaffar: «Perché il tuo popolo ti diventerà importuno se imparerà a misurare il tempo». Sultano di Bassora: «Hai ragione, ma non lo imparerà mai». Questo dialogo è tratto da *Il ladro di Baghdad*, un film degli anni '40 diretto da vari registi tra cui Michael Powell, che gli imprime spiccatamente la sua impronta. La discussione tra i due uomini avviene nello splendido palazzo del sultano e verte sul mistero del tempo, sulla sua doppia natura cosmica e cronologica, e sul segreto della misurazione di quest'ultima utilizzato come strumento di piacere o di controllo (a seconda dei casi). Non rimane granché da aggiungere al dialogo che, nella sua semplicità, tocca le corde di una delle più ardue questioni del pensiero da Aristotele a oggi. Il dispositivo, a cui accennano le parole del sultano, ha due caratteristiche fondamentali, quella di essere una macchina e quella di non mostrare direttamente la bellezza: questa diventa un tutt'uno con il ritmo e la forma, nelle modalità di realizzazione proprie dello strumento. La minaccia insita in questa macchina è nella sua universalità: il monito di Jaffar è che il popolo deve conoscere il tempo, e la ricezione temporale delle cose, soltanto dalla sua imposizione: come enigma e non nei suoi meccanismi interni.

Nel secolo che sta per finire, il cinema è stato una delle macchine del tempo che più ha invaso il nostro pianeta e rimpinzato l'immaginario. Il tempo che questa macchina misura (e trasforma) non è soltanto quello della relazione *immagine-movimento-montaggio* a cui Deleuze dedica il noto saggio dal solido impianto teorico, e quasi esclusivamente orientato al cinema autoriale. Bensì, parafrasando Ricoeur, «la speculazione sul tempo è una ruminazione non conclusiva alla quale replica solo l'attività narrativa» e filmica, ponendo lo spettatore di fronte all'accettazione di un sistema che nega le sue origini formali in ogni momento che le implica, per ribadire una sistematica evasione nelle sue categorie *popolari*: dal genere thriller al cinema d'animazione, dal cinema statunitense al cinema africano, dai B-movie alle superproduzioni con effetti superspeciali. In altre parole il tempo non è soltanto quello già concettualizzato nell'estetica di un certo autore, ma è soprattutto il tempo che si adatta meglio a esprimere un mondo (della finzione) nelle possibilità che questo ha di essere accettato universalmente, di sedimentarsi ed evolversi. Ovvero, se al cinema c'è una generale coscienza del tempo, questa è principalmente un effetto della potenza del mercato.

Nel press-book del film *La cinese*, il Godard più arrabbiato degli anni di Mao scriveva: «Cin-

Madeleine Stowe e Bruce Willis in «L'esercito delle 12 scimmie» di Terry Gilliam

quant'anni dopo la rivoluzione di ottobre, il cinema americano regna sul cinema mondiale. Non c'è granché da aggiungere a questo dato di fatto». La laconicità della frase, con cui Godard voleva attaccare l'imperialismo Usa, possedeva già un retrogusto che ne capovolge oggi il significato. Il "dato di fatto" non è più l'insurrezione di Vietnam cinematografici ma la resa di fronte all'evidenza (basta un titolo: *Independence Day*), una resa condizionata, si spera, da una lettura critica della gestualità, e delle maniere di vita, pubbliche-pubblicitarie imposte dal *mainstream.* L'hollywoodianità e il concetto di macchina del tempo sono a tutt'oggi tra i referenti più stabili per un discorso sul cinema, i pochi che affrancano le infinite possibilità di visione con l'esistenza di un *senso comune* che le garantisca. Come diceva il Sultano di Bassora e come Godard suggella, qualcosa che somma l'atemporalità e l'infanzia eterna del fiabesco insieme ai più precisi (e forse spietati) controlli sul mondo, e si rivolge a *tutti,* e inventa un ordine all'interno del tempo, della sessualità, della violenza, una voce (che pretende di essere) ufficiale sulla storia del secolo, e con cui vale la pena di dialettizzare.

Nel cinema hollywoodiano dell'ultimo decennio troviamo sovente plot che affrontano problematiche temporali in modo molto esplicito: possono essere i canonici viaggi nel tempo delle trame fantascientifiche (la trilogia *Ritorno al futuro*, i due *Terminator*), il ritorno al passato inteso come ricerca della memoria (*Peggy Sue si è sposata*), la ripetizione ciclica dello stesso tempo (*Ricomincio da capo*), la regressione all'infanzia, e alla preistoria, come congelamento del tempo (*Hook, Jurassic Park*) e molti altri esempi. Non solo: le architetture temporali inficiano intensamente la costruzione del racconto e il montaggio del film, si pensi a *Pulp Fiction* con il suo rimescolamento di segmenti temporali, oppure alla complessità di *Casinò,* con due voci fuori campo parallele che parlano al passato scontrandosi con quelle in campo (e con le immagini) degli stessi personaggi, ripresi nell'evoluzione del presente. Poiché stiamo parlando del cinema hollywoodiano (e di quello indipendente di consumo, Jarmusch per esempio), un certificato-chiave in tutto questo delirio temporale è la plausibilità di ciò che si vede e si racconta: il paradosso temporale, inteso nell'accezione più vasta di «aporia dell'esperienza temporale», ovvero di possibili contraddizioni nella fluttuazione tra passato, presente e futuro, è sempre lì in agguato. Un agguato che rende necessaria una strategia di fuga, la quale è in parole povere l'arte del narrare, nello spazio visivo o altrove: la ricerca del luogo dove so-

James Stewart e Kim Novak in «La donna che visse due volte» di Alfred Hitchcock

no le immagini della memoria e dell'attesa («Se il futuro e il passato sono, desidero sapere dove sono» diceva Sant'Agostino), il procedere dal tempo dell'anima (l'impressione dello spirito) a quello dell'universo (il movimento degli astri) e viceversa, in una doppia implicazione da cui non si esce per una via logica.
Tra i film usciti quest'anno nelle sale, quelli che consideriamo in questa sede vogliono formare un esempio dell'onda temporale che sta avvolgendo il pianeta, o che rimane sospesa come in *The Abyss* di Cameron, senza operare una scelta particolarmente indirizzata alla fruibilità della tematica. Questi film appartengono al genere fantascientifico (*L'esercito delle 12 scimmie* di Terry Gilliam), al western (sebbene in senso un po' improprio: *Dead Man* di Jim Jarmusch), alla commedia-horror (*Sospesi nel tempo* di Peter Jackson), e ancora alla fantascienza (*Independence Day* di Roland Emmerich) in una forma del genere più vicina al cinema classico, o almeno più semplicistica.
Contrariamente agli altri film, *L'esercito delle 12 scimmie* affronta direttamente, e in modo spiccatamente articolato, il viaggio nel tempo, scontrandosi con i paradossi correlati, la veridicità del viaggiatore e la casualità della morte. Gli appassionati di narrativa fantascientifica obietteranno che i rimbalzi temporali di Bruce Willis e le moltiplicazioni del punto di vista sono giochi da ragazzi rispetto a buchi neri ∞-dimensionali, antitempo, tachioni e compagnia bella, i quali consentono di formulare meccanismi intricatissimi sulle sorti dei personaggi. Il

problema però non si pone tanto sul versante della complessità dell'intreccio (275 dimensioni non sono più complesse di quattro ma soltanto più complicate), quanto sulla sua organizzazione a partire dall'essere nel tempo, o se si vuole, dal guardarsi mentre si muore in un flashback (o flashforward: dipende dal sistema di riferimento) che sdoppia il film nelle relazioni tra tempo del soggetto e tempo oggettivo, verità e allucinazione, originale e copia. La sofferenza di Bruce Willis di fronte al dover dichiarare (a se stesso e agli altri) di fare un'esperienza parallela in due luoghi (e in due tempi) differenti, la sua difficoltà nell'accumulo intelligibile di due diverse memorie per risalire a un ordine di superverità delle cose, è un'efferata critica all'ideale di eternità (cioè di tangenza alla temporalità) contenuta nelle possibilità di ogni cronoviaggiatore.
Nel cinema fantascientifico dei viaggi nel tempo, l'univocità dell'istante e l'identità del soggetto vengono sovente messe in contrasto con la duplicazione di quest'ultimo nella stessa immagine, generando un paradosso immediatamente visibile, e quindi la ricerca di una logica che sostenga gli eventi. Questa logica deve formulare un correlato principio di moltiplicabilità che al limite tenda all'onnipresenza in ogni tempo, cioè all'eternità. Nel film di Gilliam, i personaggi duplicati dai viaggi non s'incontrano mai con loro stessi, tranne nella scena chiave (ciclicamente ripresa nel corso del film, con qualche informazione in più ogni volta: modello *C'era una volta il West*): il bellissimo primo piano sullo sguardo terrorizzato di Bruce Willis bambino che vede se stesso nel momento della propria morte da adulto. Quest'ultima inquadratura è montata in controcampo e immersa in una violenza di spari e sangue che rendono perfetto il *realismo* della scena, al di là di tutti i principi baziniani sulla compresenza nello stesso quadro. L'eternità, in questo caso, non deve fare i conti con la logica ma con il *riferimento assoluto* della morte: l'*unico* evento proprio e certo dell'esistenza, legato a un divenire lineare e continuo, che rende contraddittoria l'esperienza accumulata in mondi diversi, in vite diverse, a meno di allucinazioni che disorientano e introducono nuovi paradossi.
Il film offre più spunti concettuali che sorprese di regia, non possiede la genialità del cortometraggio di Chris Marker (*La jetée*) a cui s'ispira, ma rivela un'intuizione che per un momento eleva Gilliam a maestro del cinema, e questo momento giunge dopo una citazione di quello che probabilmente è il più bel film sui vortici del tempo, *La donna che visse due volte* di Hitchcock. La scena citata riprende il primo corteggiamento di Jimmy Stewart nei confronti di Kim Novak, durante una passeggiata nel parco delle sequoie semprevive, mentre qualcosa sta cambiando i loro animi. Indicando due punti nella sezione dell'albero, i cui cerchi concentrici rappresentano l'ultimo millennio, la donna, che in quel momento sta doppiamente fingendo, cade in una sorta di trance e dice: «Qui devo essere nata e qui devo essere morta, è stato solo un attimo per la pianta, non deve essersene nemmeno accorta».
Bruce Willis è al cinema e sta guardando la scena da solo: Madeleine Stowe è da qualche altra parte a escogitare un piano per sfuggire alla polizia. A questo punto si inserisce una breve ellissi, dopo la quale ci accorgiamo che stanno proiettando un altro film di Hitchcock, *Gli uccelli*, e vediamo la scena della fuga finale di Tippi Hedren e Rod Taylor in mezzo a tutti i volatili immobili. Willis esce dal cinema. Madeleine Stowe gli va incontro, con i capelli tinti, anche lei è diventata bionda. Come Kim Novak cade intrappolata in un innamoramento-enigma fondato sugli sdoppiamenti temporali, e noi non capiamo più se abbia cambiato identità, se sia un sogno di Bruce Willis, o uno slittamento iconografico del mondo hitchcockiano nel film principale, senza un referente spiegabile, o ancora tutte le tre cose insieme. Gilliam è qui bravissimo a inserire un tempo di assorbimento tra *La donna che visse due volte* e l'appari-

zione di Madeleine Stowe, in cui mostra *Gli uccelli* (altre donne bionde, altre suspense...), evocando tutto un mondo fantasmatico che confonde i livelli di citazione. I fantasmi di Madeleine e Scottie si sciolgono sui corpi di Madeleine Stowe e del compagno di fuga creando un'alterità che non solo invade la scena della morte di Willis in *L'esercito* (chi è la donna bionda *somigliante* a Madeleine Stowe che vediamo nella scena incriminata ciclicamente ripetuta?), ma può validare una lettura di *La donna che visse due volte* nella quale è indeterminante chi sia a detenere la verità. Lo sdoppiamento di Bruce Willis tra i due mondi, l'ambiguità tra un tempo (e una interpretazione) del soggetto e un tempo oggettivo, riflette un'analoga ambivalenza nei viaggi temporali di Jimmy Stewart. Non è soltanto Kim Novak a moltiplicarsi, ma il suo inseguitore (appeso sull'orlo dell'allucinazione per tutto il film) che entra, attraverso il famoso vortice, nei diversi tempi in cui lei vive. Nel presente congelato del parco delle sequoie, la donna può legittimamente fissare un frammento di passato e dire: «Qui devo essere nata e qui devo essere morta». I due sono entrati in un altro mondo. La frattura che viene a crearsi rispetto a un tempo che scorre è quella dell'amore, dell'eternità in quanto desiderio di stabilità rivolto al futuro, il tempo della speranza. Per questo Hitchcock è geniale: perché riesce a dire «per sempre» proprio nel momento in cui la concettualizzazione temporale si sta facendo dannatamente difficile.

Michael Keaton in «Mi sdoppio in quattro» di Harold Ramis

Il montaggio parallelo tra i giorni nostri e l'improbabile futuro sotterraneo costruito con pezzi di archeologia industriale e modernariato, rimanda pur sempre alla questione degli universi paralleli. L'argomento è un classico della letteratura fantascientifica, comprese le varianti lisergiche dei romanzi di Philip K. Dick in cui i viaggi nello spazio-tempo sono *trip* mentali (*L'esercito delle 12 scimmie* integra la fantascienza-*beat* con la duplicazione dello spazio-tempo letta come turba psichica, un classico hollywoodiano, da *Mondi privati* di Gregory La Cava a *Il corridoio della paura* di Samuel Fuller). Un «Urania» di una decina di anni fa, *Signore dello spazio e del tempo*, esponeva l'idea di un Superspazio nel quale ogni componente, per esempio il nostro universo, costituiva la risposta a una domanda. La coppia domanda-risposta, nelle sue infinite varianti, era quindi generatrice di tutte le possibilità dell'esistente, e la sua combinatoria comprendeva sia gli universi attuali che quelli potenziali. L'idea ha un impatto anche con il film di Gilliam: Bruce Willis e la sua psichiatra Madeleine Stowe giocano molto a inseguirsi circolarmente, chiedendo e rispondendo l'un l'altro a diverse questioni: dall'analisi clinica della

dottoressa ai problemi di bioetica che pone la banda delle 12 scimmie. Ognuna delle coppie domanda-risposta crea un sistema di riferimento, ma poiché le deviazioni attuate dal film sono molte, la catena di questi sistemi finisce ben presto per attorcigliarsi, rendendo impossibile un inseguimento della verità secondo questa prospettiva. Il problema pone dei dubbi sull'effettiva praticità algebrica dello schema domanda-risposta.
Hans R. Jauss – in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* – traccia una *Breve storia della domanda e risposta* a partire dalla domanda che Dio pone al primo uomo: «Adamo dove sei?», sottolineando l'inutilità di una effettiva risposta (Dio non ha nessun bisogno di sapere dove si trovi Adamo visto che lo sa già) e interpretando invece la domanda come interrogativo su chi sia l'uomo Adamo. In breve, la funzione della domanda-risposta diventa suggestiva e retorica: il suo compito è quello di sollevare interrogativi orientati alla comprensione dell'altro nella sua alterità, più che offrire indicazioni e generare verità (o mondi nuovi). La risposta di Bruce Willis di fronte alla possibilità di vivere contemporaneamente in due mondi, che è in fondo la domanda che tutti gli pongono, non genera altri universi possibili, ma si risolve nel giocarsi la propria vita verso l'unico destino che lo attende: sebbene questo si compia sotto gli occhi increduli di se stesso, sdoppiato in altra età, egli non può intervenire.
Anche Johnny Depp deve giocarsi il proprio destino fino in fondo nel western di frontiera tra la vita e la morte che è *Dead Man* di Jim Jarmusch. Anche in questo caso il protagonista si sdoppia in due vite, quella di William Blake, incisore e poeta visionario inglese del XVIII secolo, e quella di un suo omonimo, sconosciuto contabile disoccupato nell'America agli albori dell'industria, identificati nello stesso uomo da un mistico indiano che non concepisce l'omonimia. Johnny Depp è in entrambi i casi già morto: la *decisione* lutero-heideggeriana dell'essere che è già segnato dalla morte fin dalla vita uterina assume una particolare pregnanza nel film dove il *vero* Blake è ormai sepolto (essendo le vicende del film ambientate un secolo dopo) e il suo *imitatore* ha il destino segnato da una pallottola conficcata nel petto, e da una taglia che cresce sempre più, richiamando nuovi cacciatori e nuovo sangue. Il percorso del protagonista, disseminato man mano di nuovi cadaveri, diventa un rito di purificazione verso un'esperienza cosmica e un territorio estremo dove il cielo e il mare combaciano: lo sdoppiamento temporale nelle due epoche in cui ha vissuto nasce come paradosso ironico (l'indiano colto che recita le poesie del cantore della foresta e della notte, mentre il giovane contabile l'osserva senza comprendere) e diventa man mano un percorso di convergenza in cui Johnny Depp si identifica sempre più con il poeta inglese. «L'uomo libero dalle leggi» diventa consapevole della morte come grande unificatrice di tutte le esistenze, liberazione dal corpo corruttibile e porta della vita eterna. È la sua esperienza ultima a recitare le poesie di William Blake, sono le sue pistole. Come commentava Ungaretti, a proposito di Blake: «La poesia è però poesia solo se uno, udendola, da essa subito è colpito dentro».
Il paradosso in questo caso è lontanissimo dalle curiosità logiche: i due Blake rimangono ben separati agli occhi dello spettatore, non s'incontrano mai se non nel brevissimo istante della parola-pallottola che trafigge il presente, e immediatamente lo fa arretrare nell'oblio più antico. In questo film, dove sequenze in assoluto silenzio vengono alternate ad altre logorroiche, dove la dissolvenza frammenta incessantemente la continuità temporale, dove il termine «infinito» delle poesie di Blake risuona nella notte sulle labbra dell'indiano, la bellezza «è il miracolo della parola: per essa il poeta si può arretrare nel tempo sino a dove lo spirito umano risiedeva nella sua unità e nella sua verità». Il personaggio interpretato da Johnny Depp, impiegato o poeta, in entrambi i casi è senza una professione, come dice lo stesso Jarmusch, è

un «fuori-luogo». Al polo opposto del John Lurie newyorchese, nel mondo aperto e nuovo dell'Oregon del secolo scorso, Johnny Depp cerca di schivare le difficoltà dell'ambiente selvaggio per tentare un paradossale inserimento in quello della grande industria nascente (le ruote dentate, gli operai manichini e rincoglioniti come quelli di Metropolis, i serpentelli viscidi del potere): vuole abbracciare la penna per il calcolo, per il controllo e la geometrizzazione della produzione, la stessa penna abbandonata un secolo prima dal suo fantasma William Blake. Ma la sua avventura nelle nuove tecnologie è rifiutata da quel principio di stato identificato con l'industria capitanata da Robert Mitchum, magnifico esempio di manager di frontiera. L'intuizione di Jarmusch è stata proprio quella di spostare la peregrinazione e il fatalismo dei suoi personaggi contemporanei in un mondo pre-consumistico e pre-statuale, dove l'intelligente e civile cittadino americano fallisce nei suoi propositi di fondare la nazione moderna (è difficile pensare qualcosa di ideologicamente più lontano da *Independence Day*), e viene cacciato proprio dalle consuetudini e dalla mancanza di solidarietà dei suoi compatrioti, e aiutato soltanto da un alieno.

«Sospesi nel tempo» di Peter Jackson

Navigando qua e là per la rete Internet ci si può imbattere nel sito di *Sospesi nel tempo*, l'ultimo film di Peter Jackson (e Robert Zemeckis), presentato nella passata edizione della Mostra di Venezia. Il sito offre informazioni sul film (le stesse del press-book veneziano), due brevi clip e un videogioco interattivo che trae spunto dal soggetto. Nella sfida telematica occorre aiutare Frank Bannister (interpretato nel film da Michael J. Fox) nella cattura del serial-killer dell'oltretomba e parallelamente acquisire dei bonus per consentire ai tre aiutanti di Frank, anche loro sospesi nel tempo, di guadagnarsi finalmente la pace eterna. Nel gadget il problema è ancora una lotta contro il tempo (perché il telefono costa) nel tentativo di risolvere le problematiche temporali del film riflesse sul destino dei personaggi. Dalla parte dei cattivi, troviamo il serial-killer che continua infinitamente il compito che ogni suo collega in vita è costretto a limitare: una numerologia della ripetizione che ben si adatta a idealizzare le ossessioni dell'omicida, a vincere la sua solitudine. Il ciclo interminabile che lo condanna è l'unico orologio possibile in un mondo senza scansione. Dall'altra, quella dei buoni, i tre collaboratori di Frank abitano in un limbo dove sono costretti ad apparire ancora con gli abiti, e i modi di essere, del tempo in cui vivevano, la fine degli anni '60 o il vecchio west, in un mondo, quello dei vivi, che li ha ormai storicizzati: sono datati e soffrono a mostrarsi tali. Il compi-

to del video-player è quello di superare questo mondo transitorio, annullando definitivamente sia la ripetizione che l'attesa, e raggiungere la casella finale: chiusura del gioco che corrisponde tematicamente alla chiusura del film (il primo potrebbe considerarsi come la trascrizione interattiva del secondo, dove l'utente non sceglie la storia ma partecipa a uno scontro che riproduce le emozioni dello spettatore in sala), chiusura della connessione in rete che corrisponde all'abbandono di uno spazio di fascinazione un po' astratta (la rete è ormai un tutt'uno con il suo immaginario) per un ritorno alla vita *reale* e a un'identità tangibile. La vittoria nel videogioco corrisponde al superamento dell'angoscia di stare tra la vita e la morte, dove alcuni desiderano la morte come necessità finale da raggiungere, in una accettazione dell'essere-per-la-morte come consapevolezza dell'essere al mondo, e altri la desiderano in quanto possibilità di vita eterna. Ma «il quesito "Maestro che debbo fare per avere in sorte la vita eterna?" (Luca, X, 25) serve a far incorrere ineluttabilmente verso la dannazione il cammino di colui che chiede di entrare» (Jauss). Il problema non è quello di dare una risposta ma di rispondere al momento giusto: Perceval continua a vagare in eterno perché non osa chiedere di fronte al Graal, gli eroi kafkiani chiedono sempre troppo tardi e alle persone sbagliate.

Will Smith in «Independence Day» di Roland Emmerich

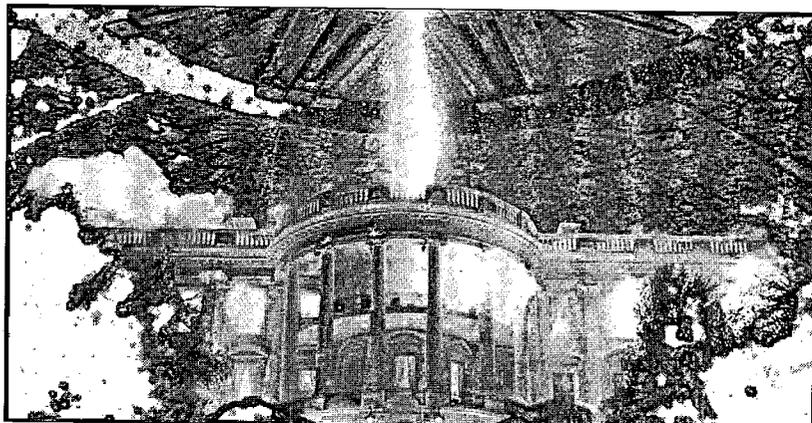
L'idea di un legame necessario tra esigenza d'eternità e una formula per poterla raggiungere è contraddittoria all'idea di destino, che rimane al di fuori di una calcolabilità. I personaggi del film di Jackson sembrano sospesi nel loro destino, più che in un tempo sospeso tra la vita e la morte. La domanda che il serial-killer pone continuamente è la stessa del vangelo di San Luca, e per tutta risposta egli non può fare altrimenti che rinnovare la sua dannazione continuando a uccidere. La domanda di Michael J. Fox, accusato dell'omicidio della moglie, il quale cerca un riscatto che lo liberi dalla sua condizione di non-vivo tra i non-morti, finisce con lo scontrarsi con la risposta irrimediabilmente ostinata del serial-killer. L'unico modo per uscire dalla prigione della sospensione è annichilire i due destini opposti, quello della dannazione e quello della redenzione. Un motivo peraltro piuttosto comune alla morale biblica hollywoodiana, già trascritto in un circuito fantasmatico-temporale in *Sotto shock* di Wes Craven.
Nella scena della sequoia tagliata di *La donna che visse due volte*, Jimmy Stewart legge ad alta voce le date scritte nella sezione della pianta: sono tutti giorni importanti per il cittadino americano, almeno dal punto di vista dell'immagine nazionale che offre un parco pubblico:

«1492: scoperta dell'America, 1776: indipendenza degli Stati Uniti». Nell'orologio temporale simboleggiato dalla sequoia la databilità della storia è fissata su quei giorni: nell' "Independence Day" lo stato nasce, duecento anni dopo rischia di essere distrutto... è ancora la capacità di integrarsi del passato che deve la sua qualità storica a una sorta di «presente del passato»: «questo passato nel quale la nostra identità collettiva, obiettivo angoscioso delle società attuali, ha acquistato talune caratteristiche essenziali», come osserva Jacques Le Goff.
Nell'evento fondatore (nascita di Cristo, Buddha...) risiede il discorso sul tempo *mitico,* terzo elemento del triangolo insieme al tempo *cosmico* e a quello *sociale*, che Ricoeur situa all'origine della costituzione del calendario. Le relazioni tra mito e rito collocano l'evento fondatore in una prospettiva rituale e ciclica: l'anniversario. L' "Independence Day" è l'anniversario che in una dimensione secolare più si presta a evocare l'onnipotenza della società americana, capitanata dal suo Presidente. Il pesante e semplicistico inquinamento ideologico del film di Emmerich deve la sua pericolosità all'aver scelto quel titolo, e all'aver realizzato un discorso sul tempo impersonale, sovraccarico d'immaginario collettivo e immagini di moda. *Independence Day* va a braccetto con la Bmw Roadster (che abbiamo visto nell'ultimo 007) e le sfilate Dolce & Gabbana della collezione autunno-inverno: ovvero si situa in quel design postmoderno che riprende le linee stilistiche '50-'60 rileggendole dal futuro, con contaminazioni di opere, generi, colori, tecnologie dell'intervallo trascorso. Come D&G, che non realizzano capi *haute-culture* (e la Bmw che finge l'*author touch* strizzando l'occhio ai nuovi ricchi delle *Vacanze di Natale* di Oldoini) altrettanto Emmerich non vuole essere Spielberg, Lucas o Cameron (e nemmeno Jack Arnold) ma qualcuno che si è studiato attentamente la fantascienza anni '50 e i film catastrofici anni '70, ne ha adattato la trama e le trovate ai nuovi scenari elettronico-computerizzati (e il messaggio all'apoteosi di un Clinton molto più *fascio*, con tanto di sacrificio di Hillary, nella lotta degli Usa contro l'universo) inserendoci qua e là scene scopiazzate da *Incontri ravvicinati, Guerre stellari, Alien*(s), *1941* e così via (e deteriorando in questo modo il film rispetto alla compattezza genuina e all'intuizione artigianale di opere quali *La guerra dei mondi* di Byron Haskin). E qui viene a mutare la somiglianza di *Independence Day* dalla Bmw e dai cappotti D&G, perché il primo appartiene a un'estetica del *brutto* (non il Lucifero cacciato dal paradiso del bello, ma il bello superficiale: l'anello laccato in oro), del B-movie realizzato con mezzi A un pochino sotto tono, del patchwork confezionato con mestiere e privo assolutamente d'identità, le cui parti vengono decontestualizzate dal bello (le opere origine) per fingere che le copie possano assolvere le funzioni dell'originale. Ma come abbiamo visto in *Mi sdoppio in quattro* di Harold Ramis, anche la copia della copia (il clone più degradato) di Michael Keaton va a letto con Andie McDowell, quindi la ripetizione un po' sconquassata del bello qualche colpo riesce ad azzeccarlo.
A Roland Emmerich va comunque riconosciuta la capacità di risolvere la difficilissima equazione che lega i costi di produzione ai profitti: l'aveva definita perfettamente con *Stargate* e la sta ora riformulando per il prossimo *Godzilla.* Nella prospettiva di validità economica e di trionfo della banalità si colloca il suo collage: la citazione come evocazione annacquata dell'originale, il B-movie privo della fascinazione del passato, il fantasma della tradizione che stacca le intuizioni dell'originale e le incolla in una sorta d'eternità del disgusto. Per Emmerich il B-movie è l'eternità funzionale delle leggi di mercato, che rendono conveniente una soluzione indipendentemente da ogni riflessione sull'arte, che eliminano categoricamente ogni mostruosità e deformità di altri spazi temporali non conformi alle *leggi terrestri.* A suo modo un discorso critico sul tempo, secondo l'ottica di vendita di un supermercato.

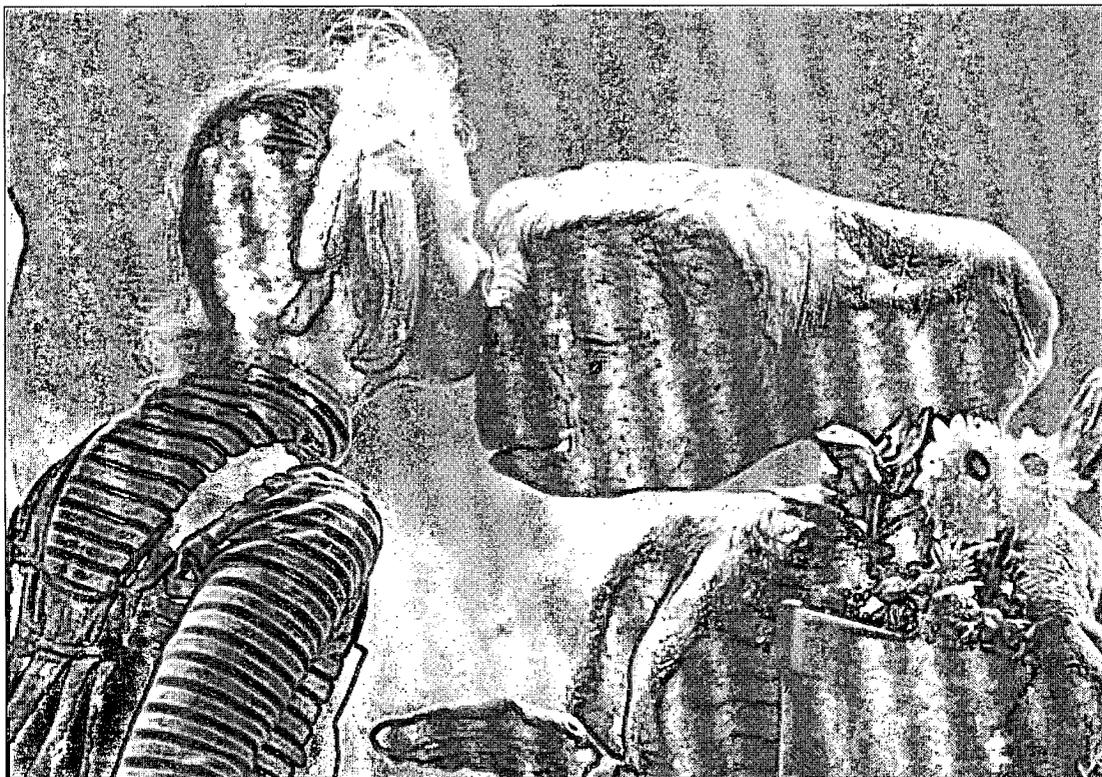
Franco La Polla
L'alieno e l'ideologia

C'è, nell'andamento dei generi cinematografici, un tracciato che un buon navigatore può addirittura riuscire ad anticipare con un minimo di approssimazione, e comunque talmente marcato da permettere di escludere talune tendenze e taluni esiti. L'uscita di *Independence Day* di Roland Emmerich ribalta tuttavia ogni aspettativa e previsione, rimettendo in gioco una serie di componenti che apparivano ormai escluse dal quadro generale e costringendo – indipendentemente dalla qualità del prodotto – a riflettere su di esso e soprattutto sul valore metaforico da attribuirgli. Da almeno una ventina d'anni il modello, ancora cinquantesco, dell'alieno invasore era profondamente cambiato. Prima, come si sa, dominava la paranoia maccartista, alla quale peraltro dobbiamo una serie di piccoli grandi film (da alcuni di Jack Arnold al classico *L'invasione degli ultracorpi*) e una serie di pellicole grottesche, deliranti e ridicole (si pensi a *The Next Voice You Hear* di William Wellman e a *Red Planet Mars* di Harry Horner: nel primo Dio parla alla radio contro il pericolo comunista, nel secondo Dio abita su Marte e combatte nazisti e comunisti); poi il genere dimenticò il tema della supposta invasione volgendosi a problemi più concreti, facilmente rintracciabili nel mondo contemporaneo: l'incognita post-atomica, la questione ecologica, le stesse insidie tecniche del volo spaziale, peraltro già accennate dal cinema almeno a partire da *Uomini sulla luna* in avanti.

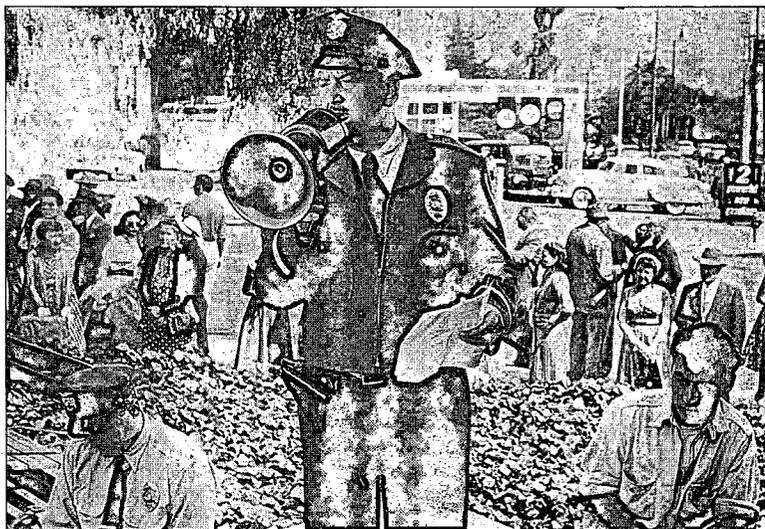
Dopo questa sorta di interregno, degnamente concluso dallo storico e francamente irrazionalistico *2001: Odissea nello spazio,* e dopo il quasi totale silenzio della New Hollywood settantesca, sarebbe stato Spielberg a cambiare radicalmente la nostra nozione di Alieno, prima con la straordinaria esercitazione di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, poi con l'esplosione del fenomeno *E.T. L'extra-terrestre.* A chi, negli anni '50, sarebbe mai venuto in mente di far giocare delle sbarazzine sfere luminose (non poco somiglianti al folletto aiutante di Peter Pan) lungo le *highways* notturne dell'Indiana sotto gli occhi incantati e fanatici di millenaristi in stile yankee? Spielberg ebbe l'accortezza di non indugiare sull'immagine dell'alieno, mostrato sempre brevemente e con le fattezze in ombra, ma soprattutto di allontanarsi dalla comoda pratica che lo voleva spesso fisicamente simile agli umani: i suoi visitatori spaziali sono un incrocio fra dei pupazzi e delle piante, sempre benevolenti e animati da intenzioni pacifiche, fraterne, serene. E.T., poi, era il vero eroe del film omonimo, e in certo senso erano gli umani (adulti) a diventare gli alieni – vale a dire i malintenzionati – della storia. L'innovazione di Spielberg era gravida di conseguenze. Sulla sua scia Joe Dante, Chris Columbus e altri ancora intasarono negli anni '80 il cinema fantascientifico con navigatori e esploratori spaziali dal moccio al naso e con alieni brutti e simpatici, nonché altrettanto mucillaginosi. Gli alieni

insomma erano diventati dei compagni di gioco, l'incarnazione di una buona coscienza per anni sepolta dai detriti massicci della guerra fredda e dall'incalzante timore di quel che l'era atomica poteva portarsi dietro. Dunque un idillio galattico fra razze diversissime dopo lustri di minaccia, paranoia, mistero e (a volte) catastrofica violenza? Per un po' è sembrato andasse proprio così, tanto che dallo spazio, a disintegrare i poveri terrestri inconsapevoli e addirittura divertiti, sarebbero giunti soltanto dei pagliacci, provvisti del loro usuale armamentario circense (*Killer clown dallo spazio* di Stephen Chiodo, giustamente diventato un cult, e visto da pochissimi nonostante il suo passaggio nella sua programmazione televisiva).

«Independence Day»

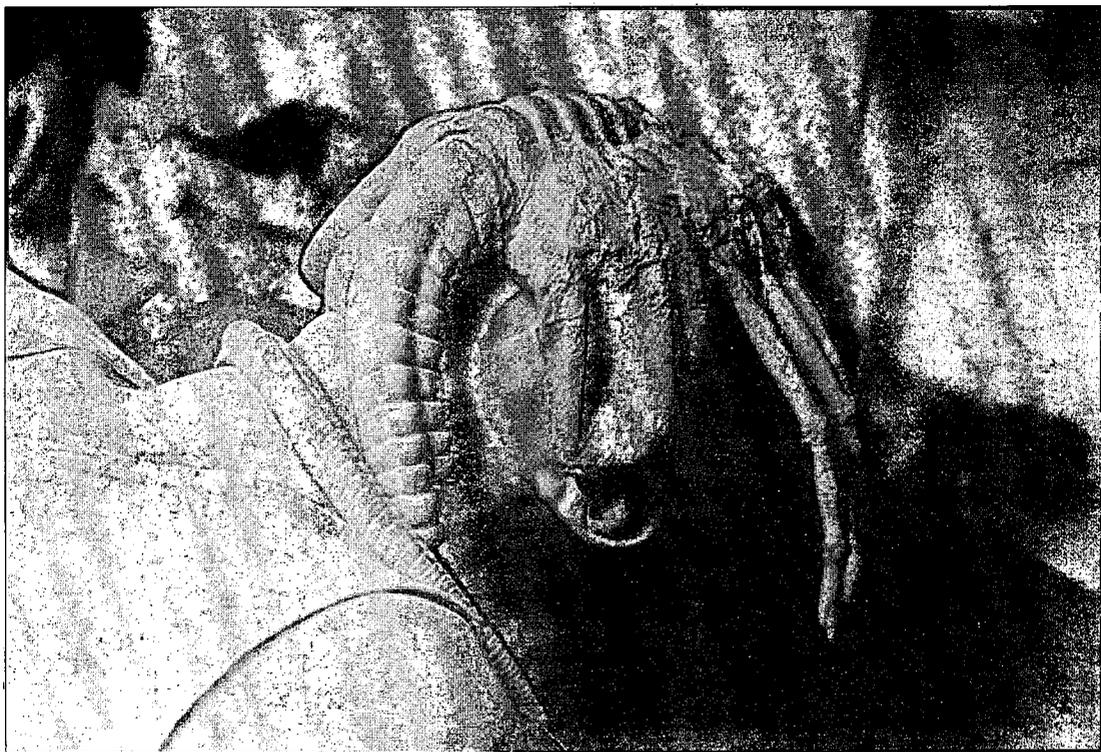
In realtà le cose non erano tanto cambiate, ché tutta una corrente nient'affatto sotterranea aveva ripreso vigore a partire proprio da poco tempo dopo il battesimo della *new wave* spielberghiana, e con una pellicola certo non secondaria: *Alien* di Ridley Scott, seguita da un altro importante classico moderno del genere, *La cosa* di John Carpenter. L'alieno, esse predicavano, è sempre l'essere pericoloso che ci aveva insegnato la SF anni '50; la differenza è che questi film ce lo presentavano come un pericolo in qualche modo circoscritto: sul ponte di comando di un'astronave, in una base artica, magari persino in una metropoli come Los Angeles (cfr. il più recente, modestissimo *Species-Specie mortale* di Roger Donaldson), e sempre come prodromo di un'invasione, come seme che minacciava temibili frutti senza che mai però il processo giungesse a completa maturazione. In certo senso queste pellicole sono state l'antefatto di *Independence Day*, la prova generale dell'invasione che vediamo nel film di Emmerich e alla quale mai avremmo pensato di assistere ancora. Perché? Perché avevamo identificato quel tema, quel filone con un preciso momento della storia mondiale, perché ci eravamo abituati a pensare che l'invasione richiedesse un potenziale invasore e che il cinema americano, in quanto espressione della cultura (e dunque anche dei timori, delle ansie, delle ossessioni) di quel paese, avesse proiettato in quel luogo psichico che è l'immaginario hollywoodiano le forme mostruose – o comunque temibili – in cui a quel tempo quella cultura dava corpo al nemico. Ma il nemico era sempre stato lì, assumendo non tanto forme quanto significati diversi. L'alieno di Scott non era certo metafora dei comunisti, ma – a voler essere cavillosi – molto probabilmente di un femminismo che, avendo nel personaggio di Ripley il suo volto forte e pulito, identificava invece nell'orrendo deuteragonista il suo lato oscuro, violento, aggressivo. Allo stesso modo l'essere di Carpenter rappresentava, o comunque alludeva a, ben altro che il solito sovietico cinquantesco; esso scaturiva anzi proprio dagli anni '80, dalla loro assenza di valori, di riferimenti, di modelli, di forme, in breve da quell'amalgama di

incongruità giustapposte che passa sotto il nome di postmoderno e la cui caratteristica precipua è la metamorfosi, ovvero l'assenza di forma. Mezza fantascienza cinematografica dell'ultimo quindicennio (l'altra metà, nei modi che le sono adeguati, copre il terreno dell'horror

Drew Barrymore in «E.T. L'extra-terrestre» di Steven Spielberg

film) è una continua lotta con Proteo, cioè con un nemico inafferrabile, che non a caso giunge in punta di piedi, si nasconde fra tubature e interstizi, e impone una guerriglia subdola che ha fatto pensare qualcuno a una metafora ossessiva nata dall'esperienza americana del Vietnam (e a maggior ragione questo è evidente in *Aliens. Scontro finale* di James Cameron, una vera e propria pellicola bellica, o meglio di guerriglia: cfr. William J. Palmer, *The Films of the Eighties: A Social History*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois Up 1993, p. 186). L'obiezione più ovvia è: il tema della metamorfosi si riscontra anche in più d'una pellicola cinquantesca di genere, come, soprattutto, il classico *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel. La risposta è tuttavia altrettanto ovvia: mentre là il processo era univoco e preciso (anzi, addirittura anagrafico), nei nostri anni l'alieno assume mille forme e volti, persino quello, particolarmente orribile, di un ragno con la testa umana (*La cosa*). Il nemico, dunque, non è più identificabile: esso è dentro di noi, è parte del nostro mondo, lo vediamo e viviamo ogni giorno, non nell'orrore esteriore che pellicole del genere esibiscono, ma nell'assenza di ciò che ci fondava intellettualmente, razionalmente, moralmente fornendo le coordinate che ci permettevano di pensare in termini di certezza relativamente a noi stessi e al nostro mondo.

Senza dubbio anche il medico di Santa Mira nel film di Siegel si ritrovava a fronteggiare un incubo atroce, ma pur sempre organizzato sui modelli del mondo a lui noto (e anzi proprio per questo orribile). Oltreché nel remake omonimo firmato da Phil Kaufman nel 1978, qualcosa del genere avviene nel recente *Il terrore della sesta luna*, che Stuart Orme ha diretto in modo anonimo traendolo dal celebre romanzo di Robert A. Heinlein. Con *Independence Day* siamo invece chiamati a fronteggiare qualcosa di *déjà rêvé*, non un incubo orrifico, ma un timore che non sembra avere le motivazioni attivate quasi mezzo secolo fa dalla paranoia cinquantesca. La differenza è che dal momento che l'alieno incarna il nemico, non essendovene oggi uno (anche se gli Stati Uniti se ne stanno rapidamente costruendo un paio), l'accento viene posto sulla potenza della difesa, e il Presidente stesso si tira su le maniche e s'imbarca nell'impresa. Molti hanno lamentato quest'ultima americanata, ma dopotutto essa non è tanto diversa dallo spirito che animava i film cinquanteschi d'invasione. Essa lo è, invero, nella trovata (anche se in fondo dopo aver sentito alla radio la voce di Dio non dovrebbe poi meravigliare tanto un capo di stato che pilota un aereo in missione), ma riposa dopotutto su un concetto iperdemocratico – e quindi ridicolo – di autorità.

«L'invasione degli ultracorpi» di Don Siegel

Alberto Crespi notava giustamente su «L'Unità» (27 settembre) che, pur ispirandosi ai film "poveri" della SF cinematografica cinquantesca, *Independence Day* «somiglia più a un kolossal bellico o catastrofico» e ricordava sacrosantamente la sindrome Godzilla così cara ai nipponici (non a caso, lo scrive in altra parte lo stesso Crespi, i dominatori finanziari della Hollywood contemporanea). D'altro canto, Emmerich ha ricalcato in modo spudorato la lezione di Lucas: tutta la parte finale è un plagio preciso delle sequenze d'attacco in *Guerre stellari*. Insomma, più che un ritorno alla SF cinquantesca *Independence Day* propone una *summa* dell'ultimo mezzo secolo del genere; il tutto però in una chiave certamente distante dalle tendenze che lo stesso genere aveva maturato in anni e anni di sviluppo.

Cosa curiosa, anche un altro recente film d'invasione – e questa volta un remake vero e proprio (laddove *Independence Day* è il remake non di una pellicola ma di un'intera tradizione) – ricalca moduli cinquanteschi, *Il villaggio dei dannati* di John Carpenter, nel quale la sofisticatezza dell'effettistica odierna – ormai la vera protagonista dei film che ne fanno uso – non riesce a tenere banco, relegata a una parte secondaria, nel senso di apparentemente più rozza di quanto in effetti non sia. È, questa, un'altra componente comune alle due pellicole, strettamente legate dal tema dell'invasione aggressiva e bellicosa. Ma *Il villaggio dei dannati* può

«Alien» di Ridley Scott

aiutarci a comprendere il senso ultimo di questa tendenza (dato e non concesso che essa sia tale). Fabrizio Liberti, sul n. 347 di «Cineforum», evidenziava il vero peccato degli invasori: la loro incapacità d'emozione e d'umanità, l'omologazione del sociale «a imperativi culturali e emozionali che non prevedono più il reale confronto e la tolleranza». Il genio fantasioso di Tim Burton, dal canto suo, ribalta il modello attraverso l'iperbole ironica: il confronto e la tolleranza del suo recente *Mars Attacks!* non solo non esistono affatto, ma vengono impiegati come astuzie di una discutibile diplomazia: da un lato – quello dei terrestri – esse sono parole usate per far risplendere un *look* politico generato dal cinismo e dall'insipienza; dall'altro – quello degli invasori – esse sono specchietti per allodole tanto stupide da cadere continuamente nella trappola, anche quando ormai la situazione di pericolo è tanto chiara quanto le reali intenzioni dei marziani. La frequentazione fra i terrestri e questi ultimi nel film di Burton è sostanzialmente la stessa fra gli eroi titolari di quell'impagabile commedia di Max Frisch, *Omobono e gli incendiari*, nella quale la cattiva coscienza delle vittime trova continuamente e testardamente nei carnefici assurde ragioni di amicizia e simpatia. La cosa è tanto più evidente in quanto l'iconografia burtoniana dell'alieno, mutuata da alcune famose figurine d'altri tempi, non concede alcun margine a malintesi; ma lo fa rinunciando a un'iconografia aggiornata e adottando quella, più ingenua e scontata, certo, di un tempo in cui l'alieno non godeva di alcuna potenziale simpatia proprio perché metafora diretta di una serie di timori che la distensione prima e la caduta del muro di Berlino in seguito avevano esorcizzato e cancellato. Pura violenza e malvagità, gli alieni di Burton non sono segno di nulla se non di quel che ri-

Jack Nicholson in «Mars Attacks!» di Tim Burton

mane nel genere dopo che la sua naturale evoluzione lo ha portato o su una strada filosofica o su quella del puro intrattenimento. Burton tuttavia, non abbracciando né l'una né l'altra, ne approfitta per lanciare un'omerica risata non tanto sulla cattiveria dell'ignoto quanto sulla stupidaggine e l'infigardaggine di quello che conosciamo. E anche su questa strada l'alieno diventa l'occasione per un discorso su noi stessi.

Independence Day, in modo certamente più sbrigativo, propone una matrice identica dell'alieno: ne mutua forma e metamorfosi (la sequenza dell'autopsia) dalla lezione gigeriana del film di Scott, contaminandola leggermente con l'iconografia aliena del vecchio *Cittadino dello spazio* (altro riferimento cinquantesco). Della più recente tradizione "negativa", poi, riprende un'altra tipica ossessione: quella della riproduzione. A partire da *Alien* tutta la fantascienza cinematografica d'invasione (e non solo quella) ha continuamente inscenato il tema della nascita. Si tratta di una fantasia che trova il suo terreno di coltura nell'esplosione della corporeità che a vario titolo ha dominato gli anni '80. Essendo la SF, ben più dell'horror, l'ambito d'operazione dell'ignoto e del possibile, non meraviglia lo scavo non solo dell'iconografia ma anche delle modalità d'apparizione del *corpo nuovo, diverso*. Cronenberg è stato ed è un maestro in questo settore, riuscendo a inscenare non soltanto la mutazione, ma anche la differenza sessuale come terreno dell'indagine. Addirittura grossolana al suo confronto, la SF si è rivolta al mitologema del *parto* (diretto o metaforico, dal primo *Alien* a *Species*) persino in alcuni prodotti un tempo radicalmente estranei a tanta audacia (ricordate la serie televisiva *Visitors*?). Fedele remake, *Il villaggio dei dannati* si è limitato alla fecondazione astratta del primo film, mentre *Independence Day* – pur non avendone alcun bisogno in relazione allo svolgimento della trama – non ha resistito alla tentazione di obbedire alla pratica corrente nella sequenza dell'autopsia di cui si diceva più sopra. Il parto come minaccia è evidentemente una fantasia che nasce da un'incertezza nei confronti dell'idea di natura, esattamente come lo è il più largo tema dell'invasione aliena, dalla quale lo differenzia, caratterizzandolo, il timore nei confronti della sessualità. Si tratta comunque di una curiosità verso la carne la quale è originata, come si diceva, dall'emergere del corpo sulla scena dell'immaginario.

Independence Day non è una pellicola che fa di tutto ciò una sua bandiera, ma un film che nella sua natura crestomatica antologizza anche questo elemento, modernizzando, per così dire, in tal modo il suo impianto. Che è un impianto sostanzialmente arcaico, wellsiano (i cinefili prestino attenzione: manca una "e"!) non solo nella concezione dell'alieno ma anche – e questa volta intenzionalmente – nella scenografia tecnologica dell'astronave che riecheggia la freddezza meccanica, astratta, disumana, del tutto estranea a alcuna intenzione estetica (dunque: umano = estetico) del veicolo spaziale Borg nella saga televisiva di *Star Trek-The Next Generation*. Ecco dunque un altro elemento interessante: non la prestigiosa scenografia astronautica che di norma si attribuisce a una razza altamente evoluta dal punto di vista tecnologico (lo aveva fatto, ad esempio, anche Lucas con il suo minacciosissimo Impero), ma una bruttura tanto efficiente quanto pesante, greve, sinistra che intende essere il volto esteriore di una qualità morale detestabile e temibile. *Independence Day* rifiuta persino la meccanica biologica trasudante repellenti umori inaugurata da *Alien* e sceglie una strada meno gotica, meno irrazionalistica. Pur assomigliando fisicamente in qualche modo all'alieno di Scott, gli invasori di Emmerich si misurano con i terrestri al loro livello: essi hanno tutto ciò che serve per essere quel che le loro vittime vorrebbero, dovrebbero e potrebbero essere – tolleranti, amichevoli, intelligenti, benevolenti – ma rinunciano a priori a questa funzione esemplare e ammonitrice (la stessa che aveva caratterizzato l'alieno in un altro classico cinquantesco, *Ultimatum alla Terra*) scegliendo la via dell'aggressione. È una scelta importante perché comunica una verità a lungo negata da un'ideologia della scienza in chiave sostanzialmente positivistica: a un sofisticatissimo grado di conoscenza scientifica non corrisponde necessariamente uno sviluppo altrettanto alto del pensiero morale, delle coordinate etiche della cultura che l'ha raggiunta.
Si può sempre obiettare che se le coordinate etiche sono quelle incarnate e predicate dal Presidente Usa nel film, dalla padella di un'ideologia si cade nella brace di un'altra. Vero. Con la differenza, rispetto al passato, che mentre quello di allora era un prodotto di pura propaganda, *Independence Day* è una sorta di *warming up*, un allenamento in vista del momento in cui l'alieno di turno sarà metafora precisa di un terrorista islamico o magari di un autonomista del Texas o dell'Oklahoma armato fino ai denti. È in fondo questo che, asserragliati nella loro Alamo grande come un continente, e in barba al postmoderno, alla corporeità e al mitologema del parto, gli americani di Emmerich urlano oltre la palizzata del fortino agli spietati messicani di un Santa Ana spaziale: «Chiunque voi siate là fuori, fatevi avanti: vi stiamo aspettando».

b&n

libri

Gloria Swanson

Lorenzo Codelli

Una foresta di pellicole

Nell'arco dell'ultimo decennio le ricerche storiche e filmografiche sul cinema americano hanno compiuto negli Stati Uniti un balzo che in inglese si potrebbe definire "dramatic". Hanno visto infatti la luce ben tre nuovi set di volumi dell'*American Film Institute Catalog*, e quasi contemporaneamente quattro tomi della nuova *History of the American Cinema* edita da Scribners.

«L'*History of the American Cinema* è un trattamento narrativo, analitico, cronologico del nostro patrimonio filmico previsto in dieci volumi [...], grosso modo uno per ogni decennio», annuncia all'inizio della prefazione il curatore Charles Harpole. È l'annuncio piuttosto rassicurante d'una storia "tradizionale", sia pure di dimensioni inusitate e senza precedenti. E il primo volume appare già un capolavoro. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, scritto da Charles Musser – uno dei migliori allievi della scuola newyorchese di Jay Leyda –, non si limita a "narrare" o ad "analizzare" in ordine cronologico i prodromi e gli sviluppi del cinema negli Stati Uniti a cavallo del secolo. Le sue oltre cinquecento pagine trattano di film realmente visionati dall'autore, cioè praticamente di tutti quelli sopravvissuti in forma frammentaria o completa, come in un appassionante resoconto d'una ricerca archeologica sul campo. Documenti scritti, iconografici, fonti primarie contribuiscono soprattutto alla comprensione dei testi filmici, del pubblico che li andava a vedere, dei cineasti che li producevano. Dosi notevoli di psicoanalisi e socioanalisi indubbiamente aggiornate possono talora rendere ostico il linguaggio musseriano, ma le sue osservazioni mantengono una freschezza persino superiore a quella di un Terry Ramsaye – il quale pure aveva avuto il privilegio di poter testimoniare su un'epoca prossima agli eventi trattati dalla sua pionieristica opera storiografica. Se gli storici, americani e non, avevano prediletto il metodo usuale della "pars pro toto", Musser invece riesce ad abbracciare un'immensa foresta contraddittoria di pellicole senza dar l'impressione di togliere alla vista del lettore certi rami "minori" o certi ritrovamenti "marginali". Si vedano per fare un esempio i capitoli sulla Biograph, la Vitagraph, la Selig. Certo la sua rimane una "sintesi" rispetto alle (peraltro non abbondanti) opere monografiche dedicate alle stesse compagnie; in quelle monografie però non troverete mai l'inquadramento globale che Musser offre generosamente.

Uno scopo non dichiarato da questo storico consiste anche nel riuscire a "battere" in velocità l'imminente *Afi Catalog* dedicato appunto al periodo delle origini. *Film Beginnings 1896-1910*, curato da Elias Savada, era pronto infatti da circa un ventennio ma l'Afi l'ha fatto uscire solo nel 1995, cioè cinque anni dopo la cattedrale musseriana. L'immane lavoro, effettuato oltretutto da un solo compilatore di Washington contrariamente al resto dell'impresa collettiva de-

gli *Afi Catalog*, portato a termine ancora nella remota era pre-computer, riporta le schede di oltre 17.000 film usciti negli Stati Uniti nei quindici anni presi in esame; quindi include pure le produzioni extra-americane che abbiano avuto una distribuzione in quel paese. Manca il dato più prezioso per gli storici, quello sulla conservazione o meno delle pellicole. Ma ci sono le fonti giornalistiche per ciascun film che permettono di reperire ulteriori dati. Manca pure troppo spesso il soggetto del film, oppure vengono riportati semplicemente i «summaries» ufficiali dai bollettini delle case di produzione. Ma in moltissimi casi di film delle origini il titolo "spiega" già in parte il contenuto, inoltre tali contenuti vengono poi riportati nel volume degli indici alfabetici. Manca soprattutto, Musser può star tranquillo, qualsiasi tentativo di interpretare tutta questa messe di dati, di aggiungere cioè osservazioni soggettive.
Il secondo volume dell'*History* affronta *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, un periodo in cui domina David Wark Griffith. L'autrice della ricerca, Eileen Bowser, dirigente veterana della cineteca del Museum of Modern Art, aveva dedicato l'intera vita allo studio e, staremmo per dire, senza alcuna offesa, al culto dell'autore di *Nascita di una nazione*. Così la sua ottica "autoriale" differisce notevolmente dalla visione materialistico-scientifica di Musser. La fondazione da un lato dell'industria hollywoodiana e dall'altro del linguaggio filmico come arte autonoma vengono esplorati senza trascurare pellicole di genere o studios effimeri. I primati tecnici e stilistici di Griffith vengono continuamente raffrontati con quelli dei cineasti suoi contemporanei. Illustri trattati scritti da studiosi antichi e recenti – da Vachel Lindsay a David Bordwell – fungono da interlocutori per Eileen Bowser nel suo tentativo perlopiù riuscito di valutare gli elementi espressivi vincenti nell'evoluzione filmica globale.
Quest'aspetto valutativo predomina anche nel terzo tomo della serie, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, composto da Richard Koszarski, dirigente dell'assai innovativo American Museum of the Moving Image di New York, che da un decennio fa una notevole concorrenza alle attività del vecchio Moma. In meno di quattrocento pagine lo storico deve spremere l'epoca aurea del cinema muto americano, quella sulla quale erano state finora prodotte tantissime ricerche settoriali. Esemplari certe sue sintesi biografiche di grandi *tycoons* come Samuel Goldwyn e Irving Thalberg, di cineasti come Thomas Ince e Lois Weber, di star come Theda Bara e Tom Mix. Anche quando non si condivide il suo giudizio su giganti come Cecil B. DeMille, le sue riflessioni emanano una lucida esaltazione comparabile alla passione totale d'un mutologo come Kevin Brownlow. Il contagio del lettore insomma è garantito, anche se si sente in Koszarski la necessità frustrata – un po' come nel Griffith dell'ultimo periodo creativo – di ottenere un maggior spazio per molti suoi "scenari".
Un anno prima dell'uscita di questo suo volume, Koszarski aveva aperto sulle pagine di «Film History» (vol. 3, 2, 1989, pp. 163-165), la rivista da lui diretta, una polemica estremamente interessante con l'*Afi Catalog* dedicato agli anni 1911-1920 e uscito nel 1988. Assieme agli elogi sulla quantità dei dati messi per la prima volta a disposizione sui 5189 film americani del decennio, Koszarski sottolineava che i compilatori non s'erano affatto limitati a fornire «i dati nudi e crudi» ma avevano voluto includere citazioni dalla critica per quasi ogni film, una bibliografia, indici analitici estremamente dettagliati, e lunghe note aggiuntive. Poi, però, sulla consistenza aneddotica e "casual" di queste loro note, spesso pletoriche, Koszarski osservava che includono troppi «per la prima volta» talora in contraddizione l'uno con l'altro, oltre a una quantità di notiziole non verificate. I compilatori insomma emettono «giudizi storici, non forniscono dati informativi». Un'invasione di campo, quasi un'espropriazione me-

Tom Mix

todologica d'un terreno privilegiato che le tecnologie onnicompilative paiono mettere oggi a disposizione di qualunque ricercatore, anche il più inesperto.
Avendo visitato alcune volte il campus presso Griffith Park sopra Hollywood dove Patricia King Hanson e Alan Gevinson coordinano i database dell'*Afi Catalog*, posso testimoniare che il loro lavoro mantiene ancora solide fondamenta artigianali. Se "sconfinano" è cioè solo per la difficoltà di gestire una sovrabbondanza di dati accumulati dalla loro piccola équipe (continuamente minacciata dai tagli dei fondi governativi). L'ambizione «enciclopedica» rimproveratagli da Koszarski proviene forse da quella loro frustrazione di non poter mai dare alle stampe la totalità delle ricerche. E quelle per il successivo *Afi Catalog* 1931-1940, edito nel 1993, hanno comportato per la prima volta la visionatura di circa l'80% dei 5525 lungometraggi schedati; lo stesso metodo vale per le ricerche in corso sugli anni '40 e oltre.
Richard Koszarski non manca di sottolineare (su «Film History», vol. 6, 2, 1994, pp. 278-280) che in questo *Catalog* non vengono mai riportate le lunghezze esatte delle copie visionate – e io aggiungo che purtroppo non vi si cita quali archivi conservino tali copie. Nuovamente Koszarski se la prende con i commenti-valanga ai film che vagano dalle notizie essenziali a quelle marginali o implausibili. Ci tiene a ribadire che, pur nella quasi perfezione dell'opera filmografica di base, sarebbe stato meglio lasciar fare le ricerche approfondite a storici di professione. Chiediamoci però come consideriamo quegli indici analitici ai cataloghi Afi che tra temi, generi, località, fonti letterarie eccetera, sembrano promettere ai futuri storici un paradiso di itinerari preconfezionati sui quali imbastire ad libitum infiniti volumi, infinite variazioni, infiniti incroci semantici, dialettici. Un pericolo o una garanzia? Se, com'è auspicabile, tutti i cataloghi Afi prima o poi saranno disponibili su cd-rom o via Internet, allora le possibilità di ricerche incrociate aumenteranno vertiginosamente. Saranno ancora possibili le "storie narrative" del cinema, le visioni prospettiche? Oppure affogheremo nelle visioni microscopiche effettuate a tavolino e senza mai toccare un solo metro di nitrato?

Rodolfo Valentino in «Sangue e arena» di Fred Niblo

Saltando il quarto volume, quello sul passaggio dal muto al sonoro che misteriosamente non risulta ancora dato alle stampe, arriviamo al quinto tomo della serie: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Curato dall'economista Tino Balio, tra i piloti della prestigiosa scuola della University of Wisconsin, si tratta stavolta d'una compilation a più autori alla quale hanno partecipato altri sei storici che si sono suddivisi vari capitoli tematici. Si potrà da un lato dedurne che per l'aumentata complessità il sistema hollywoodiano nel periodo sonoro non poteva essere analizzato da un unico soggetto, oppure che a nessuno storico interessava affrontare gli anni '30 da un'unica ottica e con i mezzi messi a disposizione dall'editore Scribner's. Così David Bordwell e Kristin Thompson in queste pagine ripropongono, aggiornandole, le loro tesi sullo "stile classico" in rapporto alle evoluzioni tecnologiche, Brian Taves ripropone alcune sue tesi sui film di serie B, Charles Wolfe riesamina il campo della non-fiction, Jan-Christopher Horak anticipa una parte delle sue ricerche sul settore dell'avanguardia, Richard Maltby si confronta con le vicende dell'Hays Office, mentre Tino Balio collega le singole parti con una grossa mole di dati. In ogni struttura antologica si potrebbe auspicare l'introduzione d'un capitolo specifico sull'emigrazione europea verso Hollywood, sull'esportazione delle pellicole, sui generi, e così via. Concordo in sostanza sul giudizio dello storico Anthony Slide (in «Classic Images», 250, aprile 1996) che definisce l'opera «senz'altro migliore della maggior parte delle antologie cinematografiche, ma certamente non definitiva su questo tema». Avrei preferito insomma che questa *History* riuscisse a mantenere per ogni decennio un'unica visione unitaria, un unico "grand design".

Frammentazione informativa contro monocrazia interpretativa, un nocciolo sul quale vorrei tornare affrontando altre ricerche in corso lontano da Hollywood.

Sul set di «Thundering Taxis» di Del Lord

Tino Balio, *History of the American Cinema. 5. Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Charles Scribner's Sons, New York 1993, pp. 483, s. i. p.

Eileen Bowser, *History of the American Cinema. 2. The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Charles Scribner's Sons, New York 1990, pp. 337.

The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States. Feature Films, 1911-1920, a cura di Patricia King Hanson e Alan Gevinson, 2 voll., University of California Press, Berkeley (California) 1988, pp. 1081 e 476, s. i. p.

The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States. Feature Films, 1931-1940, a cura di Patricia King Hanson e Alan Gevinson, 3 voll., University of California Press, Berkeley (California) 1993, pp. 1265, 2608 e 1181, s. i. p.

Richard Koszarski, *History of the American Cinema. 3. An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, Charles Scribner's Sons, New York 1990, pp. 395, s. i. p.

Charles Musser, *History of the American Cinema. 1. The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990, pp. 613 [i quattro volumi dell'*History of the American Cinema* sono stati successivamente pubblicati in brossura dalla University of California Press, Berkeley, California].

The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States. Film Beginnings, 1893-1910. A Work in Progress, a cura di Elias Savada, due volumi (pp. 1217 e 549), The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New Jersey, 1995, s. i. p.

Maurizio Grande

Il cinema, l'estetica, i simulacri

L'età moderna ci ha abituati a pensare l'arte in termini del tutto nuovi, almeno da Kant in poi, ma ci ha anche insegnato che l'estetica non è semplicemente una "filosofia dell'arte", anche se ha posto l'arte quale oggetto privilegiato della sua ricerca. L'estetica è certamente una riflessione sull'arte, ma non solo questo; per esempio, è anche una riflessione sulle forme e sulle apparenze del mondo in cui viviamo, sulla "sensibilità" di un'epoca e i suoi modi di produzione del senso, dalla letteratura alla vita quotidiana, dalla politica allo spettacolo, dalla tecnologia alla comunicazione. Si potrebbe dire che la sfera dell'estetica si è ampliata fino a inglobare nelle sue analisi le forme dell'esperienza e i suoi sistemi di espressione. Questo è il territorio "ampio" dell'estetica. Sembra esservi anche un suo territorio "ristretto", che nelle formule correnti sembra rinviare a una estetica "applicata", la quale avrebbe per oggetto i linguaggi artistici (estetica della letteratura, estetica della pittura, estetica del cinema ecc.); ma si tratta di una sigla che non contrassegna in senso proprio né una disciplina, né una teoria specifica.

D'altro canto, l'estetica non è né un metodo, né una teoria e nemmeno una disciplina specialistica. Ci sono casi esemplari che dimostrano lo "sconfinamento" dell'estetica in territori per così dire limitrofi, dalla comunicazione all'ermeneutica, dalla semiotica alla psicoanalisi, dalla sociologia all'antropologia. Dopo la dissoluzione delle tradizionali ripartizioni del sapere indagato dalla filosofia (logica, metafisica, psicologia, etica ecc.), l'estetica rimette in questione il senso dell'esperienza (artistica e non) attraverso una riflessione problematica sulla condizione e del senso e dell'esperienza. È la posizione di Emilio Garroni, il quale a più riprese ha discusso l'idea che l'estetica sia una disciplina "speciale" interna alla filosofia, considerandola piuttosto come il suo *organo critico*, a partire dalla terza *Critica* kantiana, che egli vede «come il *compimento caratteristico* di una filosofia critica». Secondo Garroni, l'estetica è la riflessione sull'esperienza condotta dall'interno dell'esperienza, che trova nell'esperienza artistica la sua condizione "esemplare" (Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992).

Non è dunque possibile pensare che l'estetica sia l'esame specialistico dell'arte e dei suoi "principi" e linguaggi. Soprattutto oggi, è qualche altra cosa, di difficile definizione, e giustamente Carlo Lizzani pone in termini problematici la questione, a partire dal sottotitolo del suo ultimo libro: *Il discorso delle immagini. Cinema e televisione: quale estetica?*. Il libro di Lizzani parla di molte cose che hanno a che vedere con le profonde trasformazioni dell'immagine in movimento nel nostro secolo (cinema e televisione), ma parla soprattutto delle trasformazioni del mondo dopo il cinema e dopo la televisione, e si interroga sulle possibilità stesse (e sui modi) di parlare di quella che chiama "iconosfera". Molto prudentemente, non dà una ri-

Günter Lamprecht e Barbara Sukowa in «Berlin Alexanderplatz» di Rainer Werner Fassbinder

sposta univoca, preferendo formulare una serie di ipotesi teorico-critiche. La domanda è la seguente: «È possibile racchiudere o leggere – attraverso le coordinate fornite da un orizzonte di tipo estetico – quell'immensa iconosfera che avvolge il pianeta, e ne diventa, ogni giorno di più, il virtuale doppio?». Lizzani prosegue mettendo in discussione l'idea che il mondo delle immagini cinematografiche e televisive possa essere «scandagliato da un solo sapere»; per questo è necessario il contributo di diverse discipline (semiotica, sociologia, psicoanalisi, narratologia ecc.). Eppure, è difficile immaginare che lo "sforzo congiunto" di queste discipline possa costruire un discorso esauriente su questo immenso fenomeno e sul suo gigantesco "sistema". È quello che tentano di fare quattro autori francesi, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet con il loro *Estetica del film*. Il campo sembra ristretto al film, al prodotto e al suo "funzionamento", e non esteso ai problemi generali del cinema, anche se poi gli autori offrono la *summa* di un sapere generale e specifico che è quasi una enciclopedia ragionata degli studi sul cinema dagli inizi ai nostri giorni. Il libro affronta questioni specifiche come l'inquadratura, il montaggio, la profondità di campo, e questioni più generali, quali il rapporto fra cinema e narrazione, cinema e linguaggio, cinema e spettatore. *Estetica del film* è anche una sintesi dei diversi approcci all'analisi del film, dalla semiologia alla psicoanalisi, dalla narratologia alla teoria dei generi. Prende in esame tutta una serie di questioni tecniche e di definizioni teoriche, quali, per esempio, il problema della divisione del film in parti e "piani" (inquadrature), il problema della specificità e della non specificità dei "codici", la messa in scena, i personaggi, il racconto, l'a-

nalisi testuale, il dispositivo dell'immaginario e i processi di identificazione dello spettatore. Il libro ha il pregio di ripresentare (e sintetizzare) i problemi che si incontrano nella analisi del film, fornendo anche le linee essenziali per affrontarli, sia dal punto di vista delle diverse metodologie (innanzitutto la semiologia e il fondamentale contributo di Christian Metz), sia dal punto di vista delle teorie "incrociate" necessarie per prendere in esame la complessità della

Henry Arnold e Noemi Steuer in «Heimat II - Cronaca di una giovinezza» di Edgar Reitz

forma filmica. Ci si potrebbe interrogare sulla "legalità" della formula "estetica del film" in un libro che affronta questioni di *analisi del film*, e che solo indirettamente ha a che fare con problemi di estetica. Io credo che secondo la visione di questi autori, una estetica non può che essere una analisi del film (delle sue "materie" e delle sue forme), e un'analisi non può che essere un'estetica, vale a dire un discorso sul modo di produzione simbolica del film.
Il discorso di Lizzani è diverso, centrato sulla "questione estetica" oggi dominante: il rapporto fra simulazione e realtà dell'era della spettacolarità espansa (e della esteticità diffusa). In un bel capitolo intitolato *Gli scherzi dell'immaginario cinematografico*, Lizzani fa il punto della situazione: come identificare una situazione reale senza il ricorso agli schemi dell'immaginario filmico? Lizzani ricorda che durante una inchiesta nelle banche per il suo film *Banditi a Milano* (1967), gli intervistati avevano confessato che le rapine vere sembravano *finte*, e che un

cliente era morto perché non aveva dato credito ai rapinatori. Ma Lizzani non si ferma all'aneddoto; fornisce una analisi esemplificativa della situazione e spiega come il "vero" e il "falso" abbiano scambiato i loro ruoli nella civiltà dell'immagine. Oggi è difficile che una rapina possa essere percepita come "vera" senza la messa in scena e il montaggio, le panoramiche e i dettagli, il ritmo e i suoni ai quali il cinema ha abituato lo spettatore. La realtà non esiste più senza una adeguata messa in scena, o, quanto meno, è indecifrabile se non presenta una certa intensità ritmica (montaggio) e un corrispondente sviluppo drammatico. L'indifferenza con cui la gente può assistere a una rapina o a uno stupro in un parco è dovuta, secondo Lizzani, al fatto che la realtà diventa irriconoscibile senza la messa in scena degli eventi alla quale l'uomo di oggi è abituato. È l'ipoteca di una *fiction generalizzata* che ha progressivamente cancellato non solo il confine tra "vero" e "falso", ma fra realtà e spettacolo.
La fiction, secondo Lizzani, non è soltanto la chiave per decifrare la realtà nella nostra epoca; ma è anche il "super-genere" responsabile dello sviluppo bloccato del cinema, che non gli avrebbe consentito di «articolarsi in quella varietà di modelli, di metriche, di tipologie e generi che caratterizzano la letteratura, la musica, le arti plastiche e figurative». Il cinema, secondo Lizzani, è stato mantenuto artificialmente in uno "stato adolescenziale" per ragioni di mercato, che hanno praticamente imposto un solo genere, il cinema di fiction, «con una procedura un po' simile a quella usata nel passato per conservare piccoli e graziosi (si fa per dire) i piedini delle donne cinesi». Da questa premessa, Lizzani fa derivare una sua proposta di "riforma" dei generi, che superi quel formulario stantio da pubblicistica corrente, per cui i generi (western, thriller, horror, commedia brillante ecc.) non sono che sottogeneri di un solo grande genere: il cinema di narrazione. Qui Lizzani introduce una interessante comparazione con la televisione, e sposta il problema su un doppio piano: tematico e di "formato". I veri generi, sostiene Lizzani, sono «forme o metriche [...]: cinema scientifico, documentario d'arte, documentario di viaggio (reportage), film "saggio"». È questo l'insegnamento che ci viene dalla televisione, con i suoi molteplici modelli e i suoi formati diversi, dall'inchiesta allo spot pubblicitario, dalla fiction "breve" alla videoarte. Alla fine, se solo il cinema proponesse una maggiore articolazione dei suoi prodotti, uscirebbe dal suo "stato adolescenziale"; basterebbe che andasse fuori della sua misura unica (un'ora e trenta) e recuperasse la libertà dei diversi formati (Lizzani ricorda non solo i "corti" delle avanguardie storiche, ma i "fuori-misura" di *Berlin Alexanderplatz* di Fassbinder e *Heimat 2* di Reitz). Il discorso è ineccepibile, sia sul piano teorico che sul piano critico, e denuncia una cultura (e un mercato) che ha fatto della narrazione una rassicurante "forma delle forme" che ha ucciso ogni altra possibilità espressiva. Sembra in effetti strano che nell'era dei simulacri e della realtà virtuale il cinema resti ancorato alla "grande forma" narrativa e non sfidi la televisione e l'informatica sul loro terreno. Una proposta da non smettere di discutere. Lizzani affronta anche i problemi "classici" della teoria del cinema e della analisi del film, riproponendo e discutendo il dibattito storico sul linguaggio cinematografico e sulla questione dei "codici" e delle "grammatiche" del cinema (i convegni di Pesaro promossi da Lino Miccichè fra il 1965 e il 1967).
Il cinema è l'arte della modernità, come e perché? Si potrebbe sintetizzare in questa domanda *Estetica del cinema* di Mario Pezzella. Da Benjamin a Pasolini, da Ejzenštejn a Orson Welles, da Barthes a Metz e Deleuze, questo libro ripercorre alcune delle tappe del cammino del cinema dalla riproduzione dell'immagine in movimento alla formazione di un linguaggio artistico, fino alla diluizione della forma-cinema nella simultaneità dello spettacolo totale: la televisione. Pezzella discute le posizioni dei teorici e dei critici che hanno cercato di definire

la peculiarità estetica del cinema; un'arte che ha trasformato la mimesi riproduttiva in linguaggio, che ha fortemente alterato i parametri della percezione e della rappresentazione della realtà. Posto così, il problema dell'estetica del cinema sembra essere quello di un linguaggio che riesce ad andare oltre l'apparato tecnologico del "mezzo" e a *esibire* il suo linguaggio e le sue forme stilistico-espressive. Sarebbe questa la differenza fra la grande tradizione del cinema "critico-espressivo" e la più recente pratica del "film-spettacolo" influenzato dalla televisione. Ma sul raccordo linguaggio-arte occorre intendersi. L'impiego generalizzato della nozione di "linguaggio" copre ormai ogni pratica sociale, dalla comunicazione allo spettacolo, dal cinema alla televisione, dall'abbigliamento alla politica, senza che per questo ci si possa sentire autorizzati a considerare *arti* la politica o l'abbigliamento (se non nel senso medio-volgare del termine). Gli studiosi di televisione parlano indifferentemente di linguaggio e scrittura per i prodotti e i formati più diversi, dal serial d'inchiesta, dall'intrattenimento al telegiornale. Tutto ha un linguaggio, ma tutto ciò che è dotato di linguaggio è arte. Il problema si sposta e il cane continua a mangiarsi la coda. È evidente che una estetica della televisione ha lo stesso diritto di esistere, in via di principio, dell'estetica della pittura o della letteratura: basta il titolo, basta la sigla. Torniamo all'interrogativo iniziale: che cos'è un'estetica? Esiste e che cos'è una estetica "applicata" ?
Una estetica del cinema sembra essere la riflessione sulle forme del cinema, sia quello "artistico" sia quello "spettacolare". In che cosa un'estetica della televisione non sarebbe un'estetica? Nel suo oggetto: nella petizione di principio che vuole (e a buon diritto) la televisione una non-arte. Ma l'estetica, oggi, non si occupa (solo) dell'arte: è una specie di "deriva" della riflessione filosofica dell'arte come obbligo primario di prendere in esame che cosa è (e in che cosa consiste) un'arte, e può fare questo in due soli modi: a) accettando per arte ciò che convenzionalmente viene considerato tale (l'estetica non è una scienza, e tantomeno una scienza "dimostrativa"); b) analizzando le specifiche forme di costruzione degli "oggetti" (e del senso) nell'arte in questione. Ma non può condurre il suo ragionamento dividendo in due il dominio artistico di cui si occupa (per esempio, cinema-arte e cinema-spettacolo). Se poi l'estetica è un'altra cosa, non si vede perché non potrebbe esistere un'estetica della televisione o del design o della pubblicità (e, infatti, queste "pseudo-estetiche" esistono). È un circolo vizioso: l'estetica che parla dell'arte pretende di dimostrare che ciò di cui parla è arte. L'estetica sembra diventare sempre più un cartellino da applicare agli oggetti di cui il teorico decide di parlare usando categorie eterogenee e miste, dalla benjaminiana fine dell'"aura" al "senso ottuso" di Roland Barthes. È anche vero che tutto ciò ha a che fare, *in qualche punto*, con l'estetica; ma sempre lasciando indeterminati e l'estetica e il suo presunto oggetto "specifico".

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetica del film,* Lindau, Torino 1995, pp. 132, L. 39.000 (trad. it. di *Esthétique du film*, Éditions Nathan, Paris 1994).
Carlo Lizzani, *Il discorso delle immagini. Cinema e televisione: quale estetica?*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 160, L. 25.000.
Mario Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 136, L. 15.000.

Carlo D'Alessio
Relazioni pericolose

In un racconto dello scrittore polacco Aleksander Wat, intitolato *Lucifero disoccupato*, il principe delle tenebre, ormai ridotto a unico abitatore del suo fuligginoso regno dai processi di desacralizzazione della civiltà tecnologica che attrae gli uomini con allettamenti ben più persuasivi di qualsiasi infernale incantamento, decide di fare una mesta ricognizione tra gli uomini – simile, per alcuni versi, a quella dello smarrito Cassiel di Wenders. Qui cerca una nuova occupazione, esibendo le sue demoniche facoltà, che ancora qualche decennio prima riuscivano a sedurre ingegni del calibro di Goethe o Hoffmann. Ma il successo non gli arride: la civiltà contemporanea ha già giornalisti, taumaturghi, inventori, petrolieri e guerrafondai, e con un rapporto qualità-prezzo ben più competitivo rispetto alle artigianali manifatture diaboliche. E fu così – conclude il racconto – che Lucifero, incamminandosi per un lungo viale con l'andatura oscillante cui è costretto dal piede caprino, volgendo le spalle alla sua gloriosa ma ormai negletta *aureola* di angelo ribelle, decise di diventare un artista del cinema: «Lo conosciamo tutti. È Charlie Chaplin».

Stando così le cose, non ci sorprende che Gozzano intitoli un suo intervento sul cinematografo, pubblicato in «La Donna» del 5 maggio 1916, *Il nastro di celluloide e i serpi di Laocoonte*, mentre D'Annunzio, rielaborando un'intervista apparsa sul «Corriere della Sera» del 28 febbraio 1914 (e di cui torneremo a parlare), si era detto affascinato dalla «virtù serpentina della "pellicola"». Nell'uno e nell'altro caso, solo due tra i tanti esempi reperibili nella cultura primonovecentesca, affiora, pur se in modi diversi, lo stesso magnetico atteggiamento di "pericolosa" attrazione esercitata dal *peccato* cinematografico sui letterati che videro gli albori dell'industria italiana del film o, meglio, del*la* film, come si scrisse nei primi decenni di introduzione di questo fortunato anglismo nella lingua italiana. È proprio la letteratura, infatti, a stringere fin dall'inizio rapporti privilegiati, di complicità e rivalità, con il cinema. In questo senso, è superfluo soffermarsi sull'acceso dibattito sviluppatosi tra gli intellettuali italiani in relazione alle ambizioni artistiche del cinematografo, che coinvolse nei primi anni del secolo figure del rilievo di Papini, Prezzolini, Bragaglia – oltre ai già citati Gozzano e D'Annunzio –, fino a giungere a delle vere e proprie inchieste pubblicate, nel 1913, su «Il Nuovo Giornale» di Firenze e «La Vita Cinematografica» di Torino e, nel 1916, sulla bellonciana «Apollon» (ora in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, a cura di Claudio Camerini e Riccardo Redi, Marsilio, Venezia 1980). Gli atteggiamenti sono quelli già descritti: da un lato il rifiuto un po' retrò della volgarità di un'industria nascente, che come Moloch onnivoramente divora i raffinati manicaretti delle letterature di ogni tempo e luogo per rigurgitare poi dei prodotti di scarso rilievo estetico, destinati a soddisfare i gusti sacrileghi di un pub-

Pina Menichelli e Alberto Nepoti in «Tigre reale» di Giovanni Pastrone

blico disattento e grossolano («Vi prego e vi scongiuro di non dir mai che io abbia mai messo le mani in questa manipolazione culinaria delle cose mie», scrive il 25 aprile 1912 Verga a Dina di Sordevolo, con cui aveva collaborato nella stesura di alcune sceneggiature tratte dalle sue opere; cfr. Gino Raya, *Verga e il cinema*, Herder, Roma 1984, lettera 22); dall'altro il richiamo seducente dei facili guadagni e della grande notorietà e, più raramente, la curiosità per i nuovi orizzonti espressivi attingibili grazie alla pratica con un'arte ancora giovane e di fama non irreprensibile, ma certo dotata di indubbie malìe.

La consapevolezza di uno specifico linguaggio della narrazione cinematografica, tanto nella sintassi delle immagini come nelle sceneggiature, arriverà a imporsi gradualmente sia attraverso una consapevolezza teorica i cui primi risultati si affermano a partire dal secondo decennio del secolo (con Canudo, D'Ambra, Bragaglia, Corra, Ginna e, solo nel 1916, con il *Manifesto della cinematografia futurista*), sia grazie alla sensibilità di autori affermati che, vincendo l'immediato senso di repulsione verso lo strisciante incantesimo delle «cose viste per gli occhi magnetici delle lenti in quella luce di sogno» – come scrive Campana nel paragrafo 12 di *La notte* – elaborano nuovi modelli di scrittura cinematografica. È il caso di Gozzano, che nel 1916 elabora una sorvegliata «orditura fotogrammatica» per un film mai realizzato su San Francesco; è il caso di Capuana, da sempre curioso sperimentatore di nuovi linguaggi, autore di non fortunati adattamenti cinematografici, che, scrivendo provocatoriamente il 17 settembre 1913 su «La Vita Cinematografica»: «Il cinematografo è manifestazione d'arte: perché no?», rompe il tabù che relegava ai margini dell'Eden artistico il nuovo mezzo espressivo; è il caso dello stesso Verga che, dopo aver assaporato, nel silenzio creativo degli ultimi anni, il gusto pirico dei lampi al magnesio e delle lastre fotografiche, decide di avvicinarsi al cinema e si applica, non senza difficoltà e malintesi, a una riscrittura di alcune sue opere di successo.

Non una semplice riduzione *via amputationis* ma vera e propria ricerca – anche grazie ai suggerimenti di Dina di Sordevolo e Marco Praga – di una nuova sintassi espressiva adatta alle esigenze del caso, rilevabile dalla lettura di *Due sceneggiature inedite* (*Caccia alla volpe* e

Storia di una capinera), recentemente curato da Carla Riccardi con un interessante apparato filologico. Affatto diverso è il caso di D'Annunzio. Non solo quello più famoso delle didascalie di *Cabiria*, ma anche l'autore dei due soggetti *La crociata degli innocenti* e *L'uomo che rubò la Gioconda*, ora riproposti da Valentina Valentini in *Un fanciullo delicato e forte* senza alcuna novità rispetto ai testi presenti nel secondo volume mondadoriano di *Tragedie, sogni e misteri*.

Un manifesto di «Cabiria»

Non è dunque casuale che Verga scriva delle sceneggiature e D'Annunzio – almeno in *Cabiria* – delle didascalie, perché mentre il primo cerca di scoprire il meccanismo di una scrittura funzionale alle immagini, il secondo tenta di creare una *visione* verbale capace di fagocitare l'immagine cinematogragica e riaffermare così, attraverso l'amplificazione spettacolare offerta dal nuovo mezzo, la funzione carismatica e sacerdotale dell'autore. A contatto con la nuova estetica filmica, gli specifici letterari dei due scrittori tornano a proporsi, seppur in parte modificati, nei modi con cui li descriverà, nel 1931, in un *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, un altro narratore, non immune dal vizio cinematografico: Luigi Pirandello. In quell'occasione, l'autore di *Si gira ...*, parlò di due tipi di scrittori, dotati gli uni di uno «stile di parole», gli altri di uno «stile di cose»: «Nei primi le cose non tanto valgono per sé quanto per come sono dette, e appare sempre il letterato o il seduttore o l'attore che vuol far vedere com'è bravo [...]. In questi altri, la parola che pone la cosa, e per parola non vuol valere se non in quanto serve a esprimere la cosa» (ora in *Verga e D'Annunzio*, a cura di Massimo Onofri, Salerno Editrice, Roma 1993, p. 33).

Mentre il conte Primoli ritraeva con la sua macchina fotografica raffinati quadri della Roma *fin de siècle*, lasciandoci così la scenografia più adatta a comprendere gli sfondi del *Piacere* e le spazialità morali che sostanziano le cronache dannunziane su «La Tribuna» e la «Cronaca bizantina», a partire dal 1887 e soprattutto dopo il 1893, Verga, ritiratosi ormai nella pomicea solitudine senza scrittura dei suoi possedimenti catanesi, ruba alla bruciante luce siciliana immagini di muri sgrettati, polverose stradine di campagna, visi rugosi di contadini o impassibili espressioni di apatico dominio su uomini e terre. Poi, dal 1909 fin quasi alla sua morte, spinto certo dall'irresistibile richiamo dell'adagio *pecunia non olet*, felicemente coniugato alle

insistenti e carezzevoli richieste di Dina di Sordevolo, Verga torna alla scrittura, dando il nulla osta per la sceneggiatura o occupandosi direttamente dei "trattamenti" cinematografici di *Una peccatrice, Eva, Il marito di Elena, Caccia al lupo, Caccia alla volpe, Storia di una capinera, Storie e leggende* e *Cavalleria rusticana*. Delle ultime quattro opere già Raya, in appendice al volume citato, aveva fornito una prima documentazione, mentre ora la Riccardi, sulla base di autografi verghiani custoditi presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, ha curato un'edizione filologicamente puntuale di *Caccia alla volpe* e *Storia di una capinera*, aprendo così nuove prospettive sull'ultima fase dell'attività creativa di Verga, generalmente poco studiata.

Infatti, nonostante il progetto narrativo e teatrale veristico si fosse dissolto nel fumo acre di *Don Candeloro e C.* (1894), Verga a distanza di anni, dopo l'esperienza fotografica, riapre i suoi cassetti e rielabora la sua precedente produzione alla luce di una precisa istanza iconica, imposta dalle esigenze filmiche. A dire insomma, che se è facile leggere negli esercizi fotografici, «il desiderio di Verga di ripercorrere [...] itinerari già collaudati nei libri [...] proprio come un ultimo tentativo di verificare e confrontare qualcosa» (Wladimiro Settimelli, *Ipotesi per una ricerca su «Verismo» e fotografia*, in Giovanni Verga, *Specchio e realtà. 84 foto inedite dello scrittore siciliano*, Magma, Roma 1976, p. 14), allora è plausibile supporre che ora il processo scrittorio venga recuperato proprio attraverso quel tirocinio espressivo.

Non solo, come ha mostrato la Riccardi nella preziosa *Postfazione* al volume da lei curato, di fronte a un soggetto poco cinematografabile come *Caccia alla volpe*, Verga con un accanito lavoro correttorio decide di eliminare il finale tragico, di attutire i dialoghi e far risaltare le psicologie attraverso un'abile orchestrazione di occhiate ma inserisce anche, *ex novo*, delle scene di movimento, adatte a movimentare nella trasposizione filmica un dramma borghese altrimenti troppo statico. Revisione ancor più radicale è quella cui viene sottoposto il più conosciuto *Storia di una capinera*, di cui Verga ristruttura la sintassi narrativa, decurtando il patetismo clinico alla *Lucia di Lammermoor* del romanzo e concentrando l'attenzione soprattutto su una precisa scansione causale dei vari episodi. Un'operazione innovativa per gli screenplayer del tempo che, per costruire storie credibili nei limiti procustei delle pellicole a corto metraggio, si appoggiavano alla stampella di trame letterarie già abbondantemente conosciute, proprio per colmare implicitamente le lacune narrative della sceneggiatura. E Verga, in questo senso, si mostra ancora fedele a quanto esposto anni prima nella *Prefazione* a *L'amante di Gramigna*, a proposito della necessità di un processo creativo in cui l'affinità e la coesione delle parti risponda a un meccanismo così perfetto che «l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*».

Rispetto a Verga, il rapporto di D'Annunzio con il cinema, a prescindere dal discorso economico collegato alla neonata industria che lo sorregge, appare al tempo stesso più all'avanguardia e più tradizionalista. Perché mentre da un lato riconosce al *Cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione* (è il titolo della famosa intervista del 1914) un potere artistico palingenetico nei confronti del teatro, cui l'aristocratico Verga non avrebbe mai consentito, dall'altro, nella prassi della sceneggiatura, D'Annunzio rifiuta di piegarsi allo specifico del linguaggio filmico. Anche se in *Cabiria*, come ha notato Raffaelli, esiste ancora una tensione tra immagine e scrittura che determina comunque un processo di osmosi tra i due linguaggi, mentre nella *Crociata degli innocenti* la letterarietà è assoluta e indisponibile a una qualsiasi reinterpretazione cinematografica.

Non è un caso – dicevamo all'inizio – che D'Annunzio scriva, in *Cabiria* (ma il discorso po-

«Cabiria» di Giovanni Pastrone

trebbe essere applicato, pur con qualche sfasatura, anche agli altri testi per il cinematografo) le didascalie e non la sceneggiatura: perché a interessarlo del cinematografo non è la possibilità di narrare delle storie ma quella di evocare delle visioni (e il sottotitolo della pellicola del '14 recita proprio *Visione storica del terzo secolo a.C.*), delle epifanie luminose (e il verbo «apparire» torna di frequente in questi testi dannunziani) come quelle immaginate nella già citata intervista sul «Corriere della Sera»: «Sul fianco dell'Acropoli ateniese, che domina il Teatro di Diòniso, v'è un muro nudo, d'una nudità sublime, che sembra fatto per le apparizioni di domani». Esaurita la possibilità di determinare una reviviscenza endogena del teatro, nella dimensione rituale che esso aveva in Grecia, D'Annunzio, anticipando in parte la teorizzazione dell'amico Canudo, intuisce nel cinema la più aggiornata riproposizione del dramma totale wagneriano, ma in una chiave tecnologica che amplifica a dismisura le potenzialità di plasmare l'immaginario collettivo attraverso il sogno dell'arte. In altre parole, nel cinema D'Annunzio pensa di trovare, almeno nella prospettiva teorica aperta dall'intervista del '14, un'archetipica *coincidentia oppositorum* tra la stasi della Bellezza e la *dynamis* della Vita, tra l'eccezionalità dell'Arte individualistica e l'Azione spettacolare della massa. Anche se nella conclusione dell'*Uomo che rubò la Gioconda*, il quadro leonardesco, dopo essersi fuggevolmente trasfigurato in una fantasima dalle apparenze di vita, torna nei limiti della cornice e l'estetica tradizionale sembra trionfare su qualsiasi tentativo di riproducibilità tecnica del fare artistico.
Questo progetto filmico, inoltre, permette di svolgere alcune considerazioni sulla funzionalità che l'estetica cinematografica assume nell'ultimo D'Annunzio, non certo in chiave di metafo-

ra degradata o di parodia dei mitologemi inattuabili del teatro, come sostiene la Valentini, ma all'interno di un percorso artistico ed esistenziale coerente. Non è certo l'idea centrale del film, il tentativo di dare vita all'arte, a costituire una novità, vista la frequenza del tema nella letteratura decadente, che, attraverso la pellicola di Sartorio, *Il mistero di Galatea*, si comunicherà a tanto cinema espressionista. Caso mai D'Annunzio, sulla scia delle *Metamorfosi* ovidiane, soggiace al fascino di poter effettivamente creare attraverso il meraviglioso cinematografico una realtà virtuale che inveri il suo sogno di abolizione dei confini tra esistenza e apparenza e sia capace di assecondare, come nell'episodio della trasformazione del braccio di Dafne in alloro prodotto nel 1909 presso gli stabilimenti Comerio, le impermanenti mutazioni della vita piegandole alla volontà dell'arte. E soprattutto cede alla tentazione faustiana di eternare la propria immagine: non quella creativa in nome di una umanistica immortalità dell'arte, ma quella fisica, diventando personaggio di se stesso nel *plot* cinematografico mai realizzato. Già nel *Fuoco* D'Annunzio era diventato personaggio di se stesso ma ora, nel progetto filmico, il nome è destinato a diventare corpo, seppure quello fantasmatico riprodotto dal «cono di luce evocatore di immagini».
Secondo la testimonianza di Tom Antongini, confidente e segretario di D'Annunzio, «nella indisturbata quiete del Vittoriale, per più di venti sere, dalle nove alle due di notte, [...] il Comandante visse, per così dire, con Mary Pickford, con Douglas Fairbanks, con Harold Loyd, con Brigitte Helm, con Charlot, con Dolores del Rio, con Menjou, con Greta Garbo [...]. Raramente, posso dirlo, vidi d'Annunzio interessarsi maggiormente a uno spettacolo» (Tom Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938, p. 187). «Nella indisturbata quiete del Vittoriale» scrive Antongini. Per dire: nella reclusione di Villa Cargnacco, nel mausoleo postmoderno a se stesso in cui D'Annunzio rappresenta per l'ultima volta la parte dell'Imaginifico, del Comandante, del Vate, dell'Amante insaziato. E tra le quinte fastose del Vittoriale, in cui reliquie personali e frammenti dell'immaginario collettivo concorrono ad affastellare oggetti preziosi, costumi, tendaggi, come nell'allestimento di un sontuoso set cinematografico – senza però riuscire a nascondere l'*horror vacui* che serpeggia ovunque –, D'Annunzio ha sentito la Vita allontanarsi – l'impresa di Fiume ne era stata l'ultima, spettacolare manifestazione –, l'Arte che si dissolveva e ha forse sognato che una loro imprendibile apparizione potesse ancora baluginare sul «muro bianco dell'Acropoli», nel tentativo estremo di far coincidere apparenza e sostanzialità, durata e eternità. D'Annunzio aveva forse trovato nel cinema uno specchio in cui, se si fosse realizzato il progetto di *L'uomo che rubò la Gioconda*, la propria immagine, la carne e il corpo, *in limine mortis*, avrebbero potuto permanere, trasfigurati in larve luminose, in prodigiose apparizioni che con la serpentina fluidità di Undulna celebrassero l'ultima metamorfosi di se stesso.

Giovanni Verga, *Due sceneggiature inedite*, a cura di Carla Riccardi, Bompiani, Milano 1995, pp. 128, L. 24.000.
Valentina Valentini, *Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele D'Annunzio*, Biblioteca del Vascello, Roma 1995, pp. 118, L. 18.000.

Stefano Della Casa

A viva voce

L'impressione generale, soprattutto per quanto riguarda il cinema italiano, è che la saggistica non riesca mai (salvo, ovviamente, qualche significativa eccezione) a evidenziare i meccanismi complessi e unici che ordinano la produzione di cinema nel nostro paese. I delicati e mutevoli equilibri che stanno dietro alla realizzazione di un film, alla carriera di un regista, all'affermarsi di un divo o alla fortuna di un produttore, infatti, tendono sempre a sfuggire quando vengono ingabbiati nella griglia troppo stretta di un'impostazione critica: per verificare, basta controllare quante teorizzazioni sulla commedia all'italiana tengano conto del fatto che il film universalmente considerato il capostipite del genere, *I soliti ignoti*, nasceva in realtà come film di recupero per riutilizzare scenografie già usate per una produzione di grande impegno commerciale; e le agiografie felliniane di solito trascurano le relazioni tra *Toby Dammit* e il piccolo horror baviano *Operazione paura*, così come il fatto che il maestro di Rimini scritturava Federico Boido, Gordon Mitchell e Luigi Montefiori proprio perché li aveva notati nelle tante produzioni di genere che riempivano gli altri teatri di Cinecittà. Sono solo esempi, e come tali vanno presi.

Ma i tre monumentali volumi di *L'avventurosa storia del cinema italiano* curati da Franca Faldini e Goffredo Fofi, con il loro montaggio a temi di interviste e dichiarazioni, hanno indicato già sul finire degli anni '70 come la storia del cinema italiano possa di fatto essere riscritta se si usa il metodo della storia orale. Esiste una spiegazione strutturale a monte di questo fenomeno. Il cinema italiano non ha mai avuto una struttura industriale compatta e pianificata, quale, per esempio, si incontra nella storia di Hollywood. Le combinazioni produttive sono quasi sempre state casuali, frutto di incontri a volte fortuiti e il cui esito non poteva comunque essere previsto in partenza. Solo la Lux di Riccardo Gualino si era data una pianificazione, aveva posto attori e registi sotto contratto pluriennale, aveva cercato di imporre uno stile di label e uno star-system riconoscibile; più spesso, nel secondo dopoguerra, registi produttori attori parlano di film nati per un'idea venuta fuori durante una cena, finanziati da qualcuno non del cinema perché innamorato di un'aspirante attrice o semplicemente perché bramoso di fama, riscritti all'ultimo momento per la disponibilità o meno di un attore o di una situazione. E si parla anche di film importanti, non solo del Fortunato Misiano della Romana Film che aveva fatto dell'arte di arrangiarsi la vera cifra stilistica del centinaio di film da lui prodotti dal 1948 al 1969.

A partire da queste considerazioni, l'attuale produzione bibliografica sembra aver riscoperto il valore della testimonianza come effettiva produzione di critica, nel senso di corretta riproduzione degli ambienti e degli umori che hanno visto maturare i film. Anche uno degli autori sui

quali si è maggiormente concentrata la ricerca degli studiosi negli ultimi anni, e cioè Roberto Rossellini (analizzato tra gli altri da Aprà, Rondolino, Bruno, Roncoroni), viene conosciuto meglio attraverso i ricordi della prima moglie Marcellina De Marchis e del figlio Renzo, sapientemente intercalati in quella che a tutti gli effetti può essere considerata una biografia parallela. La De Marchis definisce Rossellini una persona «incapace di fingere»: a questo è dovuta la loro separazione del 1942 (dopo la quale chiederà al giudice solo una lira al mese per il sostentamento dei figli avuti insieme), ma è per questo aspetto del suo carattere che il regista riuscirà a fare del cinema una ricerca sempre nuova, vitale, necessaria. I loro rapporti, quindi, escono paradossalmente rafforzati dalla separazione e questa comunanza apre in qualche maniera l'ingresso della stessa Marcella De Marchis nel mondo del cinema in qualità di costumista, quando accompagnava Harriet White (la bionda protagonista dell'episodio fiorentino di *Paisà* poi diventata attrice professionista per una carriera piuttosto singolare, visto che nello stesso anno interpreta il personaggio principale nell'antineorealistico *Genoveffa di Brabante* di Primo Zeglio su scenografie di Italo Cremona, per poi diventare la veggente di *La dolce vita* e la megera assassina di due horror di Riccardo Freda, *L'orribile segreto del dottor Hitchcock* e *Lo spettro*).
Questa curiosa presenza della prima moglie a fianco di Roberto in tutti i suoi film principali, nonostante il regista abbia avuto altre relazioni importanti e altri figli, esula dal semplice ruolo di costumista che la De Marchis, nel frattempo impegnata a gestire una boutique di via Condotti, ricopre professionalmente. Senza nessuna civetteria o vis polemica la De Marchis ricorda come Anna Magnani (di dieci anni più vecchia di lei) le chiedesse consigli come si fa con una madre o come Ingrid Bergman scambiasse con lei informazioni pediatriche; e con molto maggiore rimpianto racconta il progetto abortito che Rossellini ebbe a metà degli anni '60 di diventare il direttore della cinematografia egiziana («Pensa che bello, Marcella, se questa cosa andasse in porto. Tu potresti venire ad abitare in una di queste belle ville sul Nilo e insegnare il mestiere di costumista»). Naturalmente, Marcella parla qua e là anche delle sue altre esperienze professionali, anche di quelle più bassamente commerciali come *Donne, botte e bersaglieri* di Ruggero Deodato, oppure racconta la rivolta delle comparse per il freddo su un set di Sergio Corbucci: ma sempre in funzione del suo rapporto con Rossellini, che continua a scandire i momenti più importanti della sua vita. Dal canto suo, Renzo Rossellini si mostra lieve e intimista nei ricordi dei primi anni per poi diventare quasi declamatorio quando arrivano gli anni '70 di Avanguardia Operaia, di Radio Città Futura e della Gaumont Italia. Ma il filo del racconto è sempre nelle mani di Marcella che annota con infinito piacere, appena mascherato dall'abituale pudore, il fatto che nel 1973 Rossellini abbia ancora una volta dichiarato: «Marcella? Ma no, Marcella è un'altra cosa».
Il rapporto tra Marcella De Marchis e Roberto Rossellini, in apparenza, è molto simile a quello che intercorre tra Marcello Mastroianni e la moglie Flora Carabella, «la donna del suo destino». Alle varie biografie dell'attore italiano più famoso nel mondo se ne sono aggiunte recentemente altre due, di Enzo Biagi (sotto forma di intervista) e di Costanzo Costantini, che invece lega i ricordi dell'attore sotto forma di romanzo. Enzo Biagi, come è suo costume, ama lo schema fatto di domande brevi e di risposte altrettanto brevi che calano l'autore e i suoi ricordi all'interno delle varie evoluzioni storiche e di costume della società italiana: nel suo libro, di agevole e piana lettura, non si leggeranno pagine inedite per quanto riguarda il rapporto tra l'attore e i film da lui interpretati, ma verrà ricostruito in modo tagliente e acuto l'ambiente in cui venivano concepiti i film che lo hanno reso famoso (ma anche i rari

Ettore Scola, Massimo Troisi e Marcello Mastroianni sul set di «Splendor»

insuccessi della sua lunga carriera). Costanzo Costantini, estroverso collaboratore culturale del «Messaggero», concepisce il suo Marcello Mastroianni sull'onda della strana traiettoria editoriale del precedente volume *Fellini. Raccontando di me*, uscito per i tipi degli Editori Riuniti dopo aver riscosso successo all'estero (specificamente in Francia, Inghilterra, Stati Uniti e Giappone). Aneddoti più o meno noti si mescolano ai ricordi personali dell'autore, di Federico Fellini, di altri attori, registi e giornalisti: ma la scrittura troppo lieve e l'atmosfera diaristica non favoriscono l'approfondimento e collocano il libro di Costantini in una dimensione divulgativa.

Rossellini concepiva la sceneggiatura come una sorta di gabbia costrittiva che rischiava di compromettere l'aspetto più moderno del cinema: e per questo motivo, come sappiamo, fu considerato dai giovani leoni della Nouvelle Vague una sorta di anticipatore del nuovo cinema, assieme al grande vecchio Jean Renoir. Forse anche per questo l'italianissimo Rossellini (come, per altri versi, Michelangelo Antonioni) è da leggersi come inscrivibile più in una dimensione europea che in una dimensione nazionale: e anche una scorsa alle rispettive filmografie può risultare una significativa conferma a questa teoria. Nel suo complesso, invece,

Suso Cecchi d'Amico

il cinema italiano ha fatto della sceneggiatura uno dei suoi capisaldi, dei suoi valori portanti. Al punto che è possibile rileggere l'intero corpus del cinema italiano come un succedersi, più che di autori, di varie generazioni (e gusti, e pratiche) di sceneggiatori; e, d'altro canto, sono ormai in molti a riconoscere lo status di autori a sceneggiatori che hanno dedicato la loro vita alla scrittura e che hanno marchiato con la loro inconfondibile presenza i lavori di autori (e attori) differenti. Tra questi sceneggiatori-autori sono sicuramente compresi anche Suso Cecchi d'Amico ed Ettore Scola: anche se quest'ultimo è poi diventato un regista collocato nella categoria dei "maestri", il suo lavoro precedente è decisamente importante e autoriale. Il 1996 ha visto pubblicate le riflessioni di entrambi, sotto forma di ricordi e di intervista. Suso Cecchi d'Amico, con grande arguzia, mischia ricordi familiari e considerazioni cinematografiche tratteggiando la vita sua e dei suoi parenti come un'epica saga che circonda i loro rapporti con il mondo dello spettacolo; e ogni cenno umoristico, ogni piccolo dettaglio si inscrive nella globalità di un cinema inteso come terreno di battaglia culturale. Dal canto suo, Ettore Scola privilegia sicuramente la seconda parte della sua carriera, quella in cui ha seguito l'evolversi della commedia all'italiana nel cosiddetto "cinema europeo di qualità". E forse non è un caso che nella seconda parte del libro gli aspetti giuridico-politico-culturali prevalgano sulla freschezza aneddotica di quando scriveva film comici e commedie: è un atteggiamento mentale che si riflette anche sulla resa del proprio lavoro intellettuale, che però è sempre caratterizzato da una rigorosa coerenza ideologica, attraversata da notevoli spunti di creatività anarchica. Proprio, in sostanza, l'atteggiamento che avevano in comune gli esponenti della sinistra cinematografica impegnati a vario titolo nelle vicende della commedia all'italiana.
Che sia necessario un lavoro di verifica sulle fonti è anche testimoniato dal successo festivaliero ma credo anche televisivo dei *Ritratti di autore* commissionati da Telepiù e consistenti in interviste di registi più giovani a nomi consolidati del cinema italiano, con qualche scelta più sbarazzina che cinefila (come l'inserimento di Joe D'Amato tra i maestri). Le interviste più interessanti, infatti, sono quelle in cui i discorsi sulla poetica d'autore non travalicano la ricostruzione di quanto è avvenuto a latere della carriera e dei film più importanti. In particolare, l'atteggiamento più centrato sembra essere quello di Giuseppe Tornatore, alle prese con l'intervista più difficile: parlando con Riccardo Freda, grande maestro di un possibile cinema italiano che poi non c'è stato e che è stato costretto suo malgrado a ripiegare sulla serie B dopo aver proposto con *I miserabili* e con *Beatrice Cenci* un cinema che pote-

Dario Argento sul set di «La maschera di cera»

va competere sul piano della mise-en-scène con i grandi di Hollywood. Riccardo Freda, con la sua negazione preconcetta per tutto il cinema contemporaneo, evidenzia l'amarezza per le radici che sono state recise vedendolo (assieme a De Santis) come vittima principale. Tornatore compie un piccolo miracolo restituendo la complessità del personaggio alla dimensione che più gli compete.
Se Riccardo Freda ha lottato tutta la sua vita per imporre a budget sempre più ristretti e a generi sempre più strutturati e tendenti al basso la propria identità di grande autore, Osvaldo Civirani ha compiuto esattamente il percorso opposto. Famoso fotografo di scena, attivo sul set di film che hanno determinato una svolta nel cinema italiano (uno fra tutti *Ossessione*, ed è stato merito di Lorenzo Pellizzari imbastire per la prima volta un discorso critico profondo su quelle foto così sorprendenti e interessanti), Civirani è passato alla regia nei ribollenti anni '60 del cinema italiano dedicando l'intera sua carriera alle pratiche basse con risultati che spesso sono paragonabili al kitsch più assoluto, quello di Tanio Boccia. È divertente leggere la sua autobiografia apparsa per i tipi di Gremese perché si visualizza, nel testo così come nell'ampio corredo fotografico, la compresenza nella sua carriera delle famose pratiche "alte" con quelle decisamente "basse", la sua frequentazione di attori importanti così come quella con i caratteristi del "menamose" così tipici della Cinecittà anni '60. Aneddoti e riflessioni tecniche si alternano, soprattutto quando racconta la propria esperienza di regista, con notazioni di carattere quasi ragionieristico che giustificano le ambizioni artistiche passate decisamente in secondo piano rispetto al suo prevalente ruolo di amministratore della Wonder

Film, la piccola casa di produzione da lui stesso fondata. E nel fallimento di uno dei suoi titoli chiave, *I magnifici Brutos del West*, si può leggere il definitivo tramonto della piccola produzione italiana, sul finire degli anni '60, quando schemi e meccanismi collaudati nei decenni precedenti entrano definitivamente in crisi anticipando il crollo verticale del cinema italiano negli anni seguenti.
La storia orale (ce lo ricordano storici del movimento operaio come Marco Revelli o della Resistenza come Claudio Pavone) ha contribuito a gettare una nuova luce e ad aprire nuovi filoni di ricerca per quanto riguarda avvenimenti noti; sembra inoltre costituire anche una forma di autodifesa che lo storico militante applica di fronte alla *mediatizzazione* dei fatti storici restituendo la parola ai protagonisti dei processi collettivi. È bene che la saggistica cinematografica se ne stia accorgendo. Ci interroghiamo a questo punto sulle enormi possibilità che un lavoro sistematico di interviste e di racconti dei protagonisti, raccolto da un'équipe scientificamente provata e con il sostegno delle istituzioni preposte alla cultura del cinema italiano, potrebbe fornire all'analisi e alla conoscenza (basi indispensabili per un effettivo rilancio) di un cinema che è sicuramente stato tra "i più belli del mondo", anche se qualcuno in passato ha sostenuto l'esatto contrario
Più decisamente calibrata sul cinema di consumo è la collana diretta da Alberto Castellano e Enrico Magrelli per le Edizioni Scientifiche Italiane. Due nomi come Carlo Verdone e Dario Argento (rispettivamente intervistati da Castellano e da Fabio Maiello) sono generalmente tra i più prodighi di interviste a giornali, rotocalchi, radio e televisione: eppure l'approfondimento regala per entrambi alcune sorprese, rintracciabili sul terreno della musica (Argento e Verdone hanno una grossa competenza in materia, non priva di conseguenze per i loro film) e sulla lavorazione dei film: Verdone spiega al dettaglio i molteplici rapporti che ha avuto con Sergio Leone, Argento l'importanza che per il suo lavoro ha avuto Mario Bava, entrambi collocano il proprio cinema all'interno di una tradizione artigiana del cinema italiano che è l'eredità più vera e veritiera della nostra tradizione.

Enzo Biagi, *La bella vita. Marcello Mastroianni racconta*, Eri Rizzoli, Milano 1996, pp. 194, L. 29.000.

Alberto Castellano, *Intervista a Carlo Verdone,* Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, pp. 102, L. 15.000.

Costanzo Costantini, *Marcello Mastroianni. Vita amori e successi di un divo involontario*, Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 228, L. 20.000.

Costanzo Costantini, *Fellini. Raccontando di me*, Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 268, L. 30.000.

Fabio Maiello, *Intervista a Dario Argento,* Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, pp. 110, L. 19.000.

Ettore Scola, *Il cinema e io*, a cura di Antonio Bertini, Officina-Cinecittà International, Roma 1996, pp. 214, L. 30.000.

Suso Cecchi d'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Garzanti, Milano 1996, pp. 236, L. 28.000.

Marcella De Marchis Rossellini, *Un matrimonio riuscito. Autobiografia*, Il Castoro, Milano 1996, pp. 140, L. 26.000.

Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, Gremese, Roma 1995, pp. 190, L. 25.000.

Sergio Brancato
Mitologie del moderno

L'ossessione della memoria che contraddistingue questa fase della modernità ha visto di recente un massiccio movimento di energie intorno alla celebrazione di due centenari, quello del cinema (1895-1995) e quello del fumetto (1896-1996), con il consueto fiorire di mostre, rassegne e sussulti pubblicistici. Al di là della dimensione giocosa di ogni festa, che consente un ritorno produttivamente malinconico ai luoghi delittuosi dell'innocenza, la cosa maggiormente interessante dell'evento in questione è il suo rimandare con forza alla contraddizione tra estetica della nostalgia ed emergenza informatica che caratterizza il dibattito sul sistema dei media da almeno tre lustri a questa parte. Cinema e fumetto rappresentano, in tal senso, uno snodo naturale: in questi due media ritroviamo il sedimento di gran parte della memoria del secolo, lì depositato dalle pratiche quotidiane del consumo, dai vissuti del pubblico, dalla sua diretta interazione con gli apparati della produzione, ma anche gli effetti del tutto speciali di una espansione percettiva che si origina nel salto categoriale dei new media. Nelle ricche articolazioni di questi due linguaggi "vive" il '900, inteso come particolare configurazione del *sentire*, attraverso le icone dei suoi miti e la mediazione della contemporaneità, recepita nei conflitti tra culture e tecnologie. Sarebbe dunque un grave errore ritenere – come taluni fanno – che il portato di memoria del cinema e del fumetto coincida, oramai, unicamente con un destino di obsolescenza, con il gusto salmastro del retrò, con la precarietà costituzionale della sopravvivenza in margine. È quanto ci confermano, per esempio, alcuni interventi del ricco catalogo allestito da Electa per la omonima mostra sui *comics* tenutasi al castello Estense di Ferrara, che traspone sul supporto cartaceo la ricchezza scenografica di un allestimento che ha reso *abitabili* i luoghi/non luoghi dell'immaginario a fumetti.

Gli interventi raccolti nel policromo volume hanno spesso affrontato il tema del futuro di questo mezzo espressivo, germinato nella tradizione del libro e nello sguardo disciplinato del lettore, eppure capace di trascendersi per riconnettersi a dinamiche più generali e tecnologie più moderne. Nella strutturale ambiguità dei *comics*, per esempio, Alberto Abruzzese coglie la possibilità di un attraversamento mediale, capace di condurre il medium-fumetto dall'artigianalità originaria della mano, che disegna e dà *corpo* alle immagini, alla producibilità matematica dell'infografica: «Tutta la storia del fumetto come esperienza vissuta – di un apparato espressivo che è anche uno straordinario *magazzino* – è destinata a *tornare*. Lo sguardo luminoso – illuminante – che aveva animato la pagina scritta in sequenze di immagini ora si incontra con la luminosità dei videocomputer: a quello sguardo restituiscono la fragranza delle origini sviluppando la scena pre-fissata in testo interattivo, figure in movi-

mento, discorso, faccia a faccia, voci dal vivo. L'ambiguità del fumetto si avvia forse verso una sua nuova versione».

Al fumetto, dunque, attiene per Abruzzese il medesimo destino di mutazione che, in modo più evidente, investe il cinema almeno a partire dalla seconda metà degli anni '70. Mutazione che riguarda le tecnologie della produzione ma anche le tecniche del consumo. Mutazione dello sguardo di uno spettatore sempre meno "pubblico" e sempre più singolo operatore, almeno seguendo le logiche linee di sviluppo dei *loisirs* informatici. Una convergenza, questa tra cinema e fumetto, in qualche misura scritta nel codice genetico dei due linguaggi, diversi ma contigui, stretti in un rapporto di reciproci scambi assai più forte che per altri media, complici naturali nelle strategie dell'audiovisualità. Film e *comics* condividono sovente le medesime sostanze mitiche, gli stessi repertori narrativi, perfino comuni magazzini iconografici. Partecipano a una dialettica sociale dello sguardo che li vede rimbalzare ciclicamente uno contro l'altro, arricchendo di senso ed energia entrambi. È quanto leggiamo anche in altri interventi del catalogo, da quello di Gian Paolo Caprettini a quello di Gino Frezza, fino alla sezione «Cinema e fumetti» curata da Franco Pesante e Lorenzo Vitalone, repertorio di una simbiosi che ha attraversato, caratterizzandolo, un secolo di narrazioni e pratiche simboliche. Sia pure con qualche disomogeneità, il catalogo si pone non tanto come momento rituale del riconoscimento di un passato, quanto piuttosto come riconsiderazione di un'esperienza mediale proiettata verso ulteriori sbocchi comunicativi. E, inevitabilmente, non vi si parla soltanto di *comics*.

È impossibile pensare l'esperienza del fumetto disgiunta da quella del cinema e viceversa. Non solo per la parziale reversibilità delle tecniche narrative, o la centralità progettuale della sceneggiatura. La parentela di sangue è chiarita da coincidenze sintomatiche, come la nascita avvenuta per entrambi intorno al fatidico anno 1895, anno che per di più vide il coronamento degli esperimenti di Marconi sulla radiotrasmissione (dunque il compimento tecnologico della possibilità di strutturare un'industria culturale ancorata a un moderno insieme di media dalla natura concretamente sistemica), ma anche dall'acquisizione di prassi lavorative come lo story board, che sarebbe stata impensabile agli esordi del medium cinematografico, e che oggi costituisce un automatismo pienamente integrato nei meccanismi della produzione filmica.

I rapporti sostanziali tra cinema e fumetto sono stati recentemente indagati da Gino Frezza in un libro di notevole densità teorica, *La macchina del mito*, ultimo approdo di un lungo e coerente lavoro di ricerca cominciato con il saggio *L'immagine innocente*, edito da Napoleone nel 1978, in cui per la prima volta si affrontava il nodo dei nessi formali e produttivi tra cinema e fumetto delle origini. Stavolta Frezza pone al centro della sua riflessione la presenza del mito nei mezzi e nei prodotti della cultura di massa, privilegiando i due media che hanno espresso la maggiore vocazione mitopoietica. Il punto di partenza è costituito da un evento apparentemente minore nella storia dell'industria culturale, la pubblicazione nel 1912 del primo romanzo del "ciclo marziano" di Edgar Rice Burroughs. Più noto per la geniale invenzione di Tarzan, Burroughs è comunque uno dei grandi scrittori dell'epoca *pulp*, forse il maggior interprete del primo '900 sul piano della letteratura di massa. Il ciclo dei romanzi ambientati su Marte ha inizio con una scena assolutamente paradigmatica: il protagonista, John Carter, è un capitano dell'esercito in servizio negli spazi liminali della frontiera. Inseguito da un gruppo di pellerossa, trova rifugio in una caverna. A questo punto, nel racconto si compie un salto non solo narrativo ma di ordine tecnologico: attraverso l'intervento di forze misteriose, derive

spettacolari del mesmerismo ottocentesco, il corpo tradizionale dell'eroe western si sdoppia e dà vita a un altro tipo di eroe, funzionale a un nuovo ordine dell'immaginario. Nella caverna si deposita il cadavere dell'uomo, ossia un *resto*, le spoglie della vecchia identità, mentre il doppio del Carter originario viene trascinato nello spazio interplanetario, spazio in cui si allocheranno, d'ora in avanti, i codici dell'avventura. Egli è ormai proiettato nella dimensione del futuro, e non conserva alcuna memoria della sua infanzia, del periodo della sua formazione. È nato in quel momento di scissione. Il passato è stato ridefinito ma non annullato, piuttosto *svelato*, poiché tutti gli indizi disseminati da Burroughs segnalano l'origine del corpo rinnovato dell'eroe nella dimensione del Mito. Il passaggio, avvenuto sulla soglia sepolcrale della caverna, indica il transito verso un nuovo genere narrativo ma anche la disponibilità ad accettare nuovi livelli nell'economia di scambio tra produzione e consumo all'interno di un tracciato che rimanda a una più vasta antropologia del racconto.

Christopher Reeve in «Superman II» di Richard Lester

Da quel momento in avanti, da quel traumatico inizio, l'eroe si sgancia dai confini dei generi narrativi e ne diviene trasversale. Questa flessibilità lo spinge anche a un ulteriore transito mediale. Nello sdoppiamento di John Carter si profila l'origine del fumetto avventuroso e del suo stesso sviluppo. L'analisi di Frezza tende proprio a sottolineare la connessione tra il dipanarsi del tema dell'eroe nella sua moderna avventura all'interno dell'industria culturale e la figura mitologica del doppio. Figura che assume, nel corpo dell'eroe a fumetti, diverse connotazioni assimilabili a fasi differenti dell'evoluzione del sistema dei media dagli anni '30 a oggi.
Se guardiamo alle trasformazioni avvenute nell'ambito del fumetto eroico (e poi, di lì a pochi anni, di quello supereroico), ci accorgeremo di come l'eroe viva una fase in cui si verifica uno *sdoppiamento* alla John Carter – è il caso dei primi personaggi dell'immaginario disegnato di tipo naturalistico quali Buck Rogers, Flash Gordon, Brick Bradford o The Phantom – che coincide con una perdita di identità la quale a sua volta crea la leggenda del personaggio e ne sottrae il corpo biologico all'incombenza della mortalità. Il problema della morte, centrale in ogni narrazione, viene qui risolto attraverso la rimozione di quel *resto* abbandonato da Carter nell'oscurità tombale della caverna. È questo un periodo in cui il sistema dei media affronta una sostanziale ridefinizione di temi, luoghi, apparati, modelli di consumo. Ciò che era avvenuto di nevralgico alla fine del secolo precedente sta producendo i suoi effetti, ma non ha ancora ridisegnato i propri contorni nel complesso meccanismo dell'industria culturale al suo apice. Nella fase successiva, maturata al termine dell'esperienza di forte strutturazione degli apparati produttivi dello spettacolo avvenuta negli anni '30, muta la qualità dell'interazione tra corpo eroico e doppio. Il resto del ciclo vita-morte viene reintegrato nell'esperienza narrativa e nelle pratiche simboliche attraverso il meccanismo della *doppia identità*. L'esempio più significativo di questa fase è costituito dal Superman di Siegel e Shuster, nato nel 1938 sulle pagine dei primi *comic-books*, i veicoli specifici che affrancarono il linguaggio dei *comics* dalla dipendenza distributiva della stampa quotidiana.
Nel dualismo dialettico tra il semidivino Superman e l'uomo-massa Clark Kent si inscrive il superamento della condizione tragica dell'eroe industriale e la sua plausibile riconfigurazione nel gioco produttivo della commedia brillante. Sarà questa la chiave di lettura del dispositivo eroico fino agli anni '60. Nella coreografia dei mascheramenti si rende palese la natura delle figurazioni mitologiche attive nel ciclo produzione/consumo di immaginario, figurazioni che incontrano la condizione stessa del lettore dei *comics* – un lettore dallo sguardo e dalla competenza sempre più articolati – e evidenziano la capacità del mito di ripresentarsi ed espandersi nella narrazione del Moderno, rappresentandone con forza i conflitti sottesi nei vissuti. Nelle congiunzioni sistematiche tra il "corpo" naturale di Batman e le protesi tecnologiche che lo attorniano e lo completano in quanto *corpo eroico unico*, per esempio, leggiamo con inusuale chiarezza la profondità problematica del rapporto corpo/macchina, rapporto sempre più centrale nei processi di definizione dell'identità individuale e collettiva, tanto più evidente quando si consideri lo spessore archetipico del *character* creato da Bob Kane nel 1939.
In questo excursus, Frezza fa riferimento alle egemonie prodottesi nella prima metà del secolo nello scenario dei media. È dunque inevitabile che la terza fase individuata nello sviluppo dell'eroe a fumetti non faccia più riferimento alla centralità del cinema ma a quella, sopravvenuta negli anni '50, della televisione. Il genere di riferimento, a questo punto, diventa il melò, assai adatto a elaborare lo spostamento del registro narrativo e formale del fumetto supereroico verso territori in cui l'incombenza della morte assurge a tema dominante del rac-

conto, esplicitamente intesa come orizzonte esistenziale e destino dei personaggi. Gli eroi vengono sottratti alla sospensione divina dell'eternità e calati in un mondo di immagini che recuperano non solo la morte ma, più compiutamente, l'intera cognizione del dolore. Tutto ciò avviene attraverso una *mutazione* complessiva del corpo eroico, e appunto la mutazione viene individuata da Frezza come la terza fase del rapporto tra fumetto supereroico e media, ma anche tra corpo della fruizione e apparati della comunicazione. La mutazione, generata a partire da personaggi come i Fantastici Quattro o l'Uomo Ragno, creati da Stan Lee per la Marvel nei primi anni '60, riflette una "catastrofe" strutturale delle pratiche comunicative che trova un lucido corrispettivo metaforico nei guasti ambientali causati dalla radioattività, inquietudine trasversale in quasi tutte le narrazioni di quel periodo, seppur non ancora approdata alla nascita di una vera coscienza ecosistemica. I nuovi supereroi nascono da un trauma del tutto diverso da quelli del passato, poiché sono parte di un mondo in veloce trasformazione che ridefinisce radicalmente i termini del rapporto tra corpo e tecnologia, specie e habitat, immaginario e produzione di senso. La mutazione, quindi, si protende verso gli anni '70, che segnano nuove modalità produttive tra cinema e fumetto grazie alle opzioni della tecnologia elettronica, opzioni che rendono più alto il grado di interfacciamento dei due linguaggi. Cinema e fumetto si frequentano e si citano con crescente assiduità sul fronte di un sistema dei media mutato e "mutante".

Warren Beatty nel suo «Dick Tracy»

La vocazione mitologica del fumetto come del cinema diventa, proprio a fronte di questa forte incidenza della tecnica nel quadro delle pratiche simboliche, sempre più spiccata, evidenziandosi non solo nei temi trattati e riattualizzati, ma anche e soprattutto nel funzionamento intimo della comunicazione audiovisiva, nella profondità spesso insondabile del rapporto proiezione-identificazione che questa intrattiene con i consumatori di immaginario disegnato e filmico. Quindi, non solo il mito si inscrive nelle forme e nei linguaggi della cultura di massa, sopravvivendo e funzionando, ma la stessa evoluzione tecnologica non mortifica e, piuttosto,

rende più plausibile la sua *verità*. L'osservazione puntuale delle varie fasi del cambiamento della configurazione mitologica dei *comics* effettuata in questo libro ha come conseguenza più efficace proprio una resa in termini nuovi del vecchio problema mito/modernità nelle forme contemporanee del racconto. Al di là di ogni analisi dei contenuti, di ogni tassonomia narrativa, Frezza sostiene che è la stessa materia audiovisiva – di cui il fumetto fa parte a pieno titolo nonostante il suo apparente mutismo tecnico – a racchiudere in sé profondità ambigue in cui abita il mito.
Tornano qui alla mente, per analogia, quelle parti dell'intervista di Mark Salisbury a Tim Burton in cui il regista risponde alle inevitabili domande sulle *influenze*: «Appartengo a quella generazione sciagurata che è cresciuta guardando la tv anziché leggendo. Non mi piaceva leggere. Non mi piace tuttora». Un regista-culto come Burton, uno dei pochi che possano oggi fare negli Usa un cinema definibile *d'autore*, uno dei pochi a trovare consensi pressoché unanimi nella critica, confessa di essere figlio sincero dell'età televisiva, quella dei film in bassa definizione e tagliati dalla pubblicità, quella dei B-movie e dei *cartoons* serializzati trasmessi nel pomeriggio alla tv dei ragazzi. Il libro-intervista (per altro non sempre capace di cogliere gli elementi di maggior interesse dell'immaginario burtoniano e del lavoro che lo rende visibile) contiene molti riferimenti di questo tipo. Eppure Burton è un narratore sottile, capace di toccare le corde meno superficiali della nostra sensibilità, di destare attonite pulsioni di morte, di evocare il senso del meraviglioso in anni di disincanto. Questa sua dichiarata bassezza "originaria" potrebbe suonare come una contraddizione in termini.
Ovviamente non è così. In qualche modo, tutto il cinema di Burton ha a che vedere con il mito, in una vasta gamma di accezioni. Sia esso il mito industriale e di massa del cinema, capace di travalicare nel suo incedere qualsiasi distinzione di gusto e di estetica, come dimostra il fatto che i personaggi "usati", rappresentati e messi in scena dal regista americano appartengono alla sfera lunare del cinema *rimosso*: Ed Wood, Ray Harryhausen, lo stesso Vincent Price, assai tardivamente recuperato a uno statuto di legittimità artistica dalla critica. Oppure che si tratti del mito *nei* e *dei comics*, che nessun personaggio ingloba e riverbera meglio dell'Uomo Pipistrello, corpo al limite tra arcaiche preesistenze e categorie del Moderno, tra terra e cielo, diurno e notturno, umano e animale, natura e cultura. E quindi l'analisi di Frezza trova conferma nelle parole del giovane regista, paradossalmente proprio quando questi afferma: «Non sono mai stato un vero appassionato di fumetti, ma mi sono sempre piaciute le immagini di Batman e del Jocker. La ragione per cui non sono mai impazzito per i fumetti – penso che tutto sia cominciato quando ero bambino – è perché non riuscivo a capire quale fosse la giusta successione delle vignette».
Burton confessa una difficoltà di alfabetizzazione, in verità alquanto rara, che tuttavia non trova riscontro negli effetti del suo lavoro. La sua interpretazione di Batman è certo uno degli episodi più riusciti nel rapporto di scambio tra cinema e fumetto, rapporto che ha origini lontane e che ha vissuto negli anni '70 una accelerazione produttiva legata al perfezionamento degli effetti speciali elettronici. Burton riesce a trovare la giusta chiave narrativa per trasporre l'epos dell'Uomo Pipistrello sul grande schermo perché, come osserva Frezza, il fumetto «funziona da grande specchio che assorbe, riflette, traduce e tradisce le luci provenienti da ciò che più lo attrae: il cinema, la televisione, la letteratura di massa. I *comics* sono grandi traduttori dell'immaginario coesistente e contestuale, dei suoi frammenti, dei suoi margini, delle sue modificazioni globali. I processi dinamici del fumetto sono correlati al mutamento subito dai sistemi confratelli nell'universo dei media. Le sue tematiche derivano dalla riscrittu-

Michelle Pfeiffer in «Batman - Il ritorno» di Tim Burton

ra o ridisegno, dalla digestione o rigetto di quei temi che passano in filigrana, in evidenza o sopra le righe dei tracciati cine-audio-televisivi».
Collocazione al limite tra statico e dinamico, quella del fumetto. Una *intermedietà* nevralgica che fa di questo mezzo espressivo lo snodo privilegiato tra i vari linguaggi e un loro proficuo laboratorio sperimentale. Il consumatore di immaginario Burton può così raccogliere gli elementi di una competenza narrativa filtrata e debordata da altri media, poiché questi, come i libri della biblioteca di *Il nome della rosa*, hanno la proprietà di «parlare tra di loro». Ma c'è anche un altro aspetto dell'intervista a Burton che rimanda al libro di Frezza, una convergenza di "temperature" tra regista e saggista. Il cinema di Burton è infatti pervaso da un calore speciale, da una propensione passionale che spinge il suo progetto audiovisuale su percorsi non predeterminati, verso una affettività irredimibile riversata sui simboli dell'infanzia. Si tratta di un tema che Frezza affronta al termine della sua ricerca, quando indica la possibilità sofferta dai media di cortocircuitare tra loro *ragione* e *sentimento* del fruitore, le sue pratiche di razionalizzazione e le sue esigenze di ordine affettivo e sensoriale. Ancora una volta, al centro di questo discorso troviamo le nuove tecnologie, che non annichiliscono ma, per Frezza, addirittura potenziano la dimensione dell'esperienza affettiva, o del *patico.* Non è certo comune che uno studioso dei linguaggi espressivi si inoltri in territori ardui come quelli dei rapporti tra mito, tecnologia e senso. Eppure sono proprio questi livelli del discorso che oggi pongono le questioni più urgenti, la necessità inderogabile di nuove ermeneutiche per le forme estetiche (o, più laicamente, della comunicazione). Il lavoro di Frezza ha il pregio indiscu-

tibile di fornire alcune prime ipotesi di risposta e molto innovative traiettorie di ricerca per ulteriori analisi, alla cui luce i testi audiovisuali del presente tendono ad assumere una maggiore problematicità e, allo stesso tempo, una più appagante completezza teorica.
Lo stesso cinema di Burton, che si pone ai confini tra serialità e autorialità, sovente vanificandone le presunte dicotomie, può essere letto come l'esemplificazione di un immaginario che si sposta leggero tra le tecnologie del comunicare e l'attività *desiderante* di soggetti dalle facoltà percettive sempre più espanse. La generazione post-televisiva reimposta la programmazione del consumo per adattarla alle nuove esigenze del sentire, che rimettono in discussione il corpo e la memoria, rendendoli "luoghi" di un esercizio alla ricerca di regole. La fisicità e i comportamenti dei personaggi di Burton – che sono sempre e comunque *outsiders* in contrasto con i modelli dominanti – rimandano con precisione a questa tendenza, rappresentandola con la chiarezza dei *mostri*: «Mi sono sempre piaciuti i mostri e i film di mostri. Non avevo paura, ricordo di averli amati da sempre. I miei genitori dicevano che nulla mi spaventava, che volevo guardare tutto. E quei mostri non mi hanno più abbandonato. King Kong, Frankenstein, Godzilla, il mostro della laguna nera: erano tutti più o meno lo stesso per me, diverso era solo il costume di gomma o il make-up. Questo sentirli come un unico personaggio significa qualcosa. Ogni bambino si riconosce in un'immagine, in qualche particolare immagine fantastica, e io sentivo che quei mostri erano fondamentalmente degli incompresi, che avevano anime assai più sensibili degli esseri umani che li circondavano». I mostri sono gli indicatori sensibili, sul piano dell'immaginario, delle fasi di trasformazione globale delle società. Nelle loro morfologie devianti siamo messi in grado di leggere la natura dei conflitti in atto con chiarezza superiore a ogni altra forma di rappresentazione. Il grado di operatività dei nuovi consumatori si presenta verso i tradizionali scenari della comunicazione un po' come Edward, la cui tattilità eversiva, detentrice di una sapienza nuova e alternativa, male interagisce con i vecchi corpi. Relazionarsi a Edward richiede il compiersi di una nuova carne, una trasformazione dolorosa ma inevitabile: in questo crocevia transitano, infatti, le dinamiche evolutive dell'intero ciclo produzione/consumo.
La trasversalità del regista americano, insieme limite espressivo della fabbrica disneyana e prefigurazione di un cinema «al di là dell'ordine reale delle cose», è in fondo la dimostrazione di come cento anni di dialogo tra i media abbiano prodotto, nel presente, oggetti e figure che perseguono nuovi sentieri su geografie coerenti, in una esaltazione della *lateralità* capace di scardinare dall'ordine del discorso ogni precostituita purezza.

Gino Frezza, *La macchina del mito. Tra film e fumetti*, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 250, L. 24.000.
Gulp! 100 anni a fumetti. Un secolo di disegni, avventure, fantasia, a cura di Ferruccio Giromini, Marilù Martelli, Elisa Pavesi, Lorenzo Vitalone, Electa, Milano 1996, pp. 312, L. 80.000.
Mark Salisbury, *Il cinema secondo Tim Burton*, Pratiche, Parma 1995, pp. 220, L. 28.000.

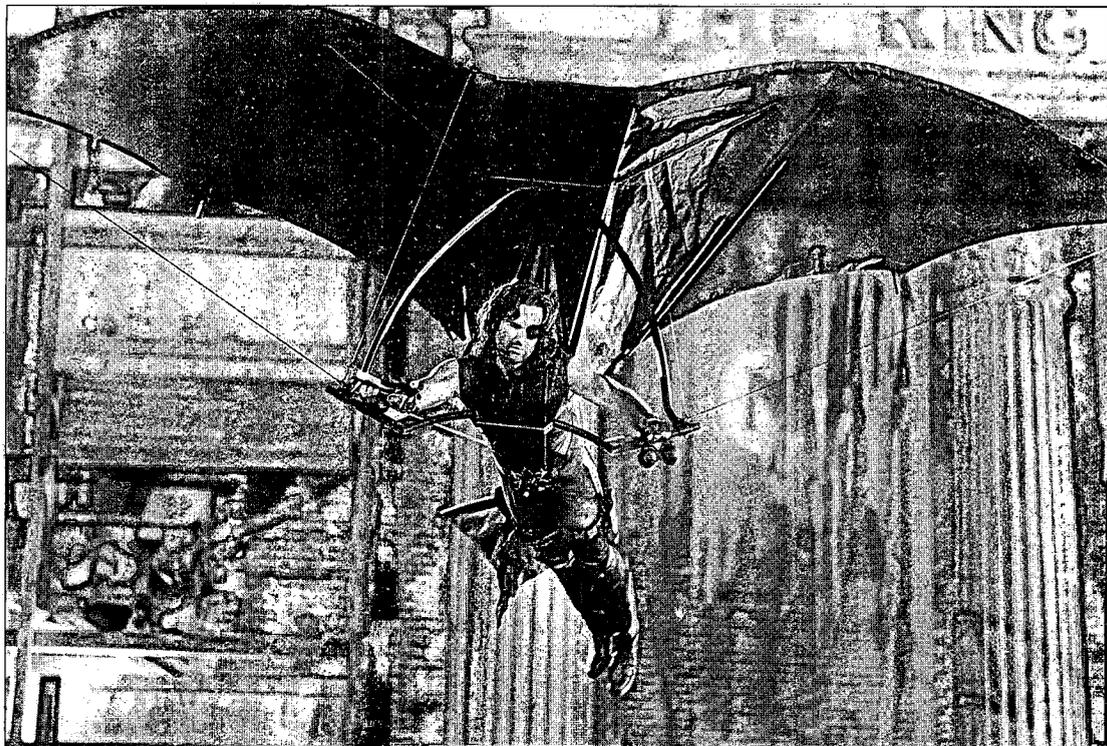
Anton Giulio Mancino

La nuova covata malefica

L'ultimo anno in Italia è stato sicuramente propizio alla riflessione sul cinema dell'orrore contemporaneo, sia sul maturo e sofisticato versante americano, che su quello nostrano, certamente più povero per quel che concerne gli sforzi produttivi, ma tutt'altro che trascurabile sul piano sociologico, e anche visivamente più morboso, smagato e spregiudicato. Stando alla mole di volumi e di pubblicazioni apparse quasi di solidale accordo per rinverdire i fasti di una stagione cinematografica che perlopiù sembrerebbe aver esaurito la sua spinta propulsiva, l'interesse della critica italiana verso il genere non sembra per niente in ribasso. Addirittura si fa strada l'ambizione di scavalcare le frontiere tradizionali del gusto e di rivendicare per il genere orrorifico una lettura di più ampia portata speculativa, almeno riguardo a personaggi di varia statura, e tuttavia inconfondibili, come David Cronenberg, John Carpenter, Mario Bava e Lucio Fulci. Senza contare che il discorso attuale assume anche un altro, peculiare significato rispetto al passato, non foss'altro perché la bibliografia italiana in materia, fino al 1994, non è affatto carente. La strategia attuale è chiara: non si tratta solo di marcare le distanze e di affrancarsi dalle convenzioni di stile, dal giudizio di valore e dalla strutturazione stessa dei testi, proprie della critica cinematografica italiana, ma anche di individuare, coltivare e mettere a frutto un territorio dell'immaginario collettivo congeniale all'impresa.

Nel caso del *David Cronenberg* di Paolo Vernaglione e dei volumi collettanei *La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg*, a cura di Michele Canosa, *David Cronenberg. Dal cinema della mutazione all'horror esistenziale*, a cura di Fabrizio Liberti e *John Carpenter. La visione oltre l'orrore*, a cura di Giuseppe Gariazzo, l'oasi critica è rappresentata dagli inquietanti universi iperrealistici in cui navigano l'autore di *Videodrome* e *Inseparabili* e il creatore di "Snake" Plissken, che ha già bissato il successo di *1997: fuga da New York* con il sequel *2014: fuga da Los Angeles*.

L'esigenza programmatica di sdoganare il cinema di Cronenberg e di Carpenter dalle restrizioni imposte dal genere orrorifico resta il principale, comune denominatore di queste agili monografie: «Mi pare di poter dire che la ragione comune di questo lavoro collettivo si risolve nel seguente convincimento: David Cronenberg – come Hitchcock – non è il "mago del terrore", né è riducibile a "profeta della nuova carne". Per il resto ciascuno ha le sue ragioni – che il cuore conosce. E ciascuno scrive come può, cioè secondo il proprio corpo» (Michele Canosa nell'introduzione a *La bellezza interiore*); «Tutto sommato, viene facile "chiudere" una parte della produzione di questo regista all'interno delle strutture espressive dell'horror: ma ciò finisce con l'essere terribilmente riduttivo per un regista che stimola il nostro cervello a riflet-

tere mentre il corpo rimane sconvolto da sensazioni angoscianti e paurose – troppo simile a una verità ciò che ci viene mostrato, evidentemente» (Demetrio Salvi nell'introduzione al *David Cronenberg* curato da Liberti); «Ma quello che di Carpenter ci colpisce e ci appassiona di più è la sua capacità – unica – di raccontarci il mondo attuale. Gli attrezzi del nostro comunicare, i "terribili" mass-media, hanno cambiato il nostro modo di essere, di raccontare, di vedere le cose» (Federico Chiacchiari nell'introduzione al *John Carpenter*, il cui sottotitolo, *La visione oltre l'orrore*, si commenta da solo).
Dichiarazioni di intenti che non si discostano poi tanto da quelle, apparentemente di segno opposto, con cui si rivalutano la dignità intellettuale e la portata innovativa delle frequenti incursioni nel fantastico orripilante di Mario Bava e Lucio Fulci (destinato quest'ultimo – la cui morte è avvenuta il 13 marzo 1996, lo stesso giorno di Krzysztof Kieślowski – agli onori tardivi della cronaca). A battere questo sentiero "complementare" hanno provveduto il quaderno pubblicato in occasione della retrospettiva dedicata a Mario Bava da «Anteprima» di Bellaria, dal titolo *Mario Bava. Il cineasta che sapeva troppo*, a cura di Stefano Della Casa e Giulia D'Agnolo Vallan, seguito quasi immediatamente dal *Mario Bava* di Alberto Pezzotta, dalla raccolta di racconti inediti e di scritti di cinema di Lucio Fulci, *Miei mostri adorati*, e da un saggio dal titolo allusivo e a prima vista fuorviante, *La covata malefica. Gli orrori dell'infanzia nel cinema fantastico*, di Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, con una polemica e indicativa presentazione firmata dello stesso Fulci.
La patente di piccoli, incontrastati "maestri" dell'orrore made in Italy, per Bava senior e per Lucio Fulci, non solo non appare limitativa, laddove per Cronenberg e Carpenter si presentava come un vincolo insoddisfacente, ma è in sé una qualifica che dà lustro al filone nostrano, alquanto sommerso, e per decenni snobbato o sottovalutato dalla stessa critica italiana. Certo, il rinnovato interesse degli autori di questi testi sul cinema di Bava (ma il discorso vale anche per un fuoriclasse come Fulci, qui autore di se stesso), va ben al di là della sola produzione di film di suspense, poco importa se horror puri, thrilling o exploitation, almeno nell'ambito italiano, ove comunque prevalgono l'inverosimiglianza narrativa e il piglio visionario, attivi persino nei pepla, nei western o nei melò nazional-popolari. Ma, pur considerando integralmente le rispettive filmografie, contraddistinte da un'irriducibile eterogeneità di temi, opportunità pratiche, generi e sottogeneri, alla luce della filosofia del cinema artigianale e a basso costo, qualsiasi approccio concreto che voglia dar conto dell'innegabile consapevolezza di Bava e Fulci del mezzo cinematografico deve privilegiare la loro militanza, pressoché costante, nei meandri della paura. E questo indipendentemente dai gusti personali, dagli esiti individuali e dal sostanziale primato del talento e dell'ironia di Bava rispetto alla ferocia gratuita, francamente poco artaudiana, di Fulci («La vita è sempre la morte di qualcuno! Ho molto studiato Artaud prima che diventasse di moda in Italia: questo film [*L'aldilà*], come la maggior parte di quelli che ho realizzato, è un omaggio a questo concetto artaudiano...»).
Come del resto accade con Cronenberg, che non sarà un nuovo Kubrick (e giova sottolinearlo, date le circostanze), ma è ormai assurto alla serie A e si è dimostrato da sempre intellettualmente più avanzato del suo "collega" Carpenter, ancora troppo ripetitivo e, a dispetto degli esordi, prigioniero dei cliché del genere che l'hanno reso celebre. A dirimere sommariamente la questione basterebbe quella testimonianza inequivocabile di ambizioni tutt'altro che artigianali, dello stesso Cronenberg, che nel lontano 1982 dichiarò in un'intervista di non essersi avvicinato all'attività di regista dal lato economico o accademico: «Devo confessare che considero questa attività come un'arte, e me stesso come un'artista. Sono cresciuto con la

Kurt Russell in «2013: fuga da Los Angeles» di John Carpenter

tradizionale idea che definisce l'arte come un'attività sovversiva, in quanto ha a che fare con l'inconscio e con cose che la società ha bisogno di tenere sotto controllo, cosicché c'è sempre stata una strana tensione per me tra arte e società – che è rappresentata dai censori e da un sacco di altre cose».

Un progetto c'è: l'horror e in generale il fantastico italiano rimangono un territorio ancora abbastanza inesplorato, in cui effettuare con profitto e in assoluta tranquillità, cioè lontano da qualsiasi interferenza dall'alto, quegli esperimenti di scrittura e di revisione storico-estetica sempre più frequenti nel panorama della critica cinematografica. Ciò avviene con criteri analoghi a quelli adoperati da coloro i quali sentono altresì il bisogno di spingere e approfondire la lettura del cinema di Cronenberg e di Carpenter alla larga dal tracciato esemplificativo dell'ormai esangue "new horror" americano, che può già contare su solide attestazioni di stima e di un definitivo riassorbimento nel circuito delle major e quindi nel mainstream hollywoodiano. In altre parole, l'orgoglio con cui, non a torto, si guarda alla tradizione dell'horror italico è perfettamente assimilabile, da un punto di vista critico, al fronte che, con altrettanta cognizione di causa, rivendica per i nuovi maestri americani dell'incubo una statura artistica e un tipo di attenzione più ricche di quelle di cui hanno finora goduto.

Ecco, una chiave d'ingresso indispensabile per la lettura di questi recentissimi libri sull'orrore, diremmo anzi di questo "condominio" di stili e suggestioni provenienti da varie scuole che per comodità continuiamo a chiamare "orrorifiche", può essere l'insofferenza anche generazionale di un gruppo di saggisti e critici cinematografici verso le frange intellettuali "apocalitti-

David Cronenberg e James Spader sul set di «Crash»

che". Come si evince da Gualtiero De Marinis nel capitolo «Cartografie» di *La bellezza interiore*, a proposito di *Videodrome*, sicuramente il più radicale, rivoluzionario e problematico film di Cronenberg: «Se pensate che c'è ancora gente convinta che la sostanziale innocenza venga alienata e pervertita dal potere dei media, allora diventa chiaro che *Videodrome* andrebbe introdotto nelle scuole come libro di testo per le generazioni a venire» (p. 53). E la rilettura di De Marinis di *Videodrome* beneficia, oltre che dell'indispensabile e corretto sostegno delle note teorie di McLuhan, Baudrillard e Virilio, della quasi letterale consonanza delle tesi, nemmeno più tanto avveniristiche, esposte lucidamente nel film dal "virtuale" professor O'Blivion (cioè "oblivione", "dimenticanza"): «Sono convinto che dosi massicce del segnale Videodrome creino automaticamente una nuova crescita del cervello umano, che produrrà e controllerà le allucinazioni fino al punto di alterare la realtà umana». Il merito di Cronenberg, rispetto alle "mutazioni" percettive, fisiche, genetiche e sessuali in atto nel nostro organismo e nella cultura contemporanea, che, come tali, sono irreversibili, è senz'altro quello di averle rappresentate senza eccessiva inquietudine, giudicandole soltanto in rapporto all'operato e all'immaginario dell'uomo. I suoi film risultano pertanto tragedie umanistiche e scientifiche ineluttabili, le cui vittime sono individui che scoprono dentro di sé il germe attivo di questo cambiamento. Nel volume *La bellezza interiore* gli autori, smembrando e ricucendo in continuazione i simboli e i messaggi contenuti nell'opera di Cronenberg, riescono, nonostante le infinite intemperanze testuali e iconografiche, a mantenere la rotta del discorso esterna ai film, laddove la squadra dell'altro *David Cronenberg* appare più compromessa con i postumi della "visione". Quantunque gli effetti dell'Ephemerol, della prolungata esposizione al canale Videodrome o del teletrasbordo si facciano sentire, eccome, sugli autori di tutti e due i testi, la gang capeggiata da Michele Canosa ha l'aria di non prendersi troppo sul serio, mentre quella di Fabrizio Liberti, fatta salva qualche eccezione, non intende nemmeno lontanamente

«La ragazza che sapeva troppo» di Mario Bava

staccarsi dallo schermo. E il risultato, pur non implicando questioni di merito, appare scontato: un libro come *La bellezza interiore* può irritare o scoraggiare per la sua complessità (la rete degli autorevoli referenti, non tutti giustificati, rende affollatissimo persino l'indice analitico), ma risulta molto innovativo, non solo nell'impianto generale, quanto soprattutto perché il suo tessuto connettivo sembra più permeabile a una lettura anche di carattere extra-filmico. La scelta di campo dei saggi contenuti nel secondo *David Cronenberg* si colloca su un esplicito versante cinefilico: qui gli autori, consenzienti ostaggi della macchina cinematografica (fatto salvo Stefano Della Casa, che partecipa a entrambi i volumi con un encomiabile senso della misura), non frugano molto per cercare lontano dai film e dall'home video i supporti necessari a reggere il confronto col Cronenberg-pensiero. Ovviamente si tratta di un indirizzo consapevole, di chi non dissimula la propria incondizionata vocazione per il grande schermo e non si fa scrupolo di impiegare la prima persona plurale per descrivere, soggettivamente, l'impatto emotivo della fruizione privata. Il che spiega perché sia *David Cronenberg* che il suo testo "gemello" *John Carpenter* siano particolarmente generosi, e talmente utili, sotto il profilo informativo (con biografie, bibliografie, filmografie, discografie, videografie, antologie critiche e innumerevoli altri rivoli carsici), da risultare divertenti e contagiosi anche quando non marciano a ruota libera. Dopotutto si parla di cinema e, per gli appassionati, l'infatuazione per la full-immersion è sempre in agguato. L'importante semmai è il risveglio dalla narcosi cinefila, che comporta ben altre responsabilità.
Ma non è questo il punto su cui conviene insistere: il rifugio sulla torre d'avorio del cinema-ci-

nema è in fondo un ennesimo antidoto della giovane critica (scarsamente originale rispetto al modello ghezziano quando esagera nell'uso a dir poco tautologico di parole come "corpo", "set", "visione" e "sguardo"), un antidoto all'assenza di sensibilità tecnica e ai vezzi di scrittura, rivelatori dell'omologazione in atto nel giornalismo cinematografico, oppure all'eccessiva freddezza e sterile severità dello stile e dei giudizi accademici consolidati. Il problema, che rischierebbe di condurci troppo lontano, è quindi più complesso e riguarda il malessere diffuso nella critica cinematografica, causato dalla situazione di endemica subalternità culturale in cui versa: reagire a tale subalternità può indurre, come in questi libri, gli autori a eleggere a propri referenti cineasti che pagano o hanno pagato in passato il prezzo di scelte ugualmente subalterne, come la pratica del genere orrorifico, e a cercare di offrire loro nuove chance di promozione culturale. L'horror, al di qua o al di là della sua definizione, può fornire una sponda fertile alla necessità di parlare d'altro, sempre attraverso il cinema, e incidere tanto più efficacemente nel dibattito delle idee, quanto siano individuati nuovi canali di dialogo con la realtà "mutante", extra-filmica o post-filmica, nuove prospettive critiche, nuove forme di scrittura e nuovi oggetti di studio.
Perciò non si può resistere alla tentazione di simpatizzare con i fenomeni di "riscoperta" che in Italia si stanno moltiplicando a favore di quei piccoli e misconosciuti artefici nostrani di formule orrorifiche spinte e misogine, come, primo tra tutti, Mario Bava, cui il quaderno di Bellaria e il «Castoro» di Pezzotta rendono giustizia in modo sobrio e costruttivo, con buona pace di chi ha ancora voglia di liquidare senza appello l'opera omnia dell'autore di *La maschera del demonio* e *I tre volti della paura* come mera spazzatura. Ma sarebbe un gesto ingeneroso, con cui si getterebbe via un esempio illustre di necessità "virtuosa" della proverbiale "arte di arrangiarsi" italiana, confluita, grazie all'indubbio talento di Mario Bava, in uno stile complesso e molto personale. L'interesse storico delle invenzioni e degli incidenti produttivi attraverso cui si è forgiata e consolidata l'inossidabile tempra artistica di Bava viene ampiamente rievocato nel quaderno curato da Della Casa e D'Agnolo Vallan. Il testo introduttivo di Roberto Silvestri provvede invece a confermare le ragioni profonde di quel «malessere critico» che incoraggia l'interesse per le prodezze orrorifiche e, chissà, metalinguistiche di Bava.
Il *Mario Bava* di Pezzotta punta più in alto, quindi non solo a soddisfare la curiosità e a tenere le fila dell'avventurosa carriera dell'autore di quello che lui considera il suo risultato migliore, ossia *Reazione a catena/Ecologia del delitto*. Pezzotta tenta di offrire un'interpretazione globale dell'opera di Bava, sebbene sopravvalutando spesso una serie di colte e istintive associazioni di idee. Eppure, nonostante qualche perplessità circa i contenuti, un'immagine solida di questo maestro "per caso" emerge prepotente. Paradossalmente, a volerlo cercare, il limite dell'operazione di Pezzotta sta in quell'ingenuità estetica che lo porta a introdurre nell'universo di Bava i termini "bello" e "brutto", usati in un'accezione fin troppo tradizionale: «Un regista mediocre che usa male lo zoom, lo fa sempre con uno scopo preciso, anche se abortito: enfatizzare, sottolineare una sorpresa. Bava, invece, arriva a usare lo zoom senza nessuno scopo. Il brutto diventa delirio, arabesco gratuito, svolazzo pop: in una parola diventa bello» (p. 75). Per liberarsi dall'imbarazzo, Pezzotta individua nella parodia, nella filosofia del "nulla sul serio", in breve nel nonsense, il "senso" di questi zoom "antiestetici". Con questi distinguo, riferiti al minore o maggiore impiego dello zoom (di cui, piaccia o no, Bava fu un virtuoso), l'autore del saggio rischia di perdere lo sguardo d'insieme sul valore intrinseco dell'esperienza baviana. Certo, la platealità a suo modo raffinata di Bava mancava degli alibi culturali e ideologici dell'ultimo Visconti, della Cavani e di un Bertolucci. Ma lo stile di Bava ebbe

però il merito di formalizzare l'aspetto di subalternità in Italia del cinema di intrattenimento, orrorifico o comunque di genere, rispetto alla commedia di costume e ai postumi del Neorealismo, al falso impegno politico e ai tormentoni psicoanalitici. Sul mercato americano questa maniera non eufemistica di far paura servì a fronteggiare una tradizione lì maggiormente apprezzata. L'uso permanente dello zoom consentiva a Bava di avvicinarsi e allontanarsi sadicamente e di continuo dai particolari, che appartenessero ai volti umani o agli oggetti, poco gli importava: il che significava ostentare quel poco di décor, animato o inanimato, di cui disponeva, enfatizzandolo e dilatandolo a dismisura per creare un effetto di astrazione, proprio laddove il tutto sarebbe risultato improbabile o decontestualizzato. Anche delle messe a fuoco e delle sfocature, oppure delle deformazioni grandangolari nei campi medi e nei totali si servì come di un espediente "violento" per spiazzare e negare qualsiasi idea orientativa, generale e circostanziata dell'azione. E questo bisogno di catturare in modo sempre aggressivo e spietato l'attenzione dello spettatore è stata l'intuizione più felice per reagire all'emarginazione cui era destinato il sottoprodotto italiano, guadagnarsi il plauso del pubblico anglosassone, con qualche sforbiciata qua e là delle parti più trucide, e superare l'immediata diffidenza o la concorrenza di quei mercati più floridi. Personaggi senza dimensione psicologica, pupazzi, passioni insane, traumi sessuali, donne nude, cadaveri incellofanati, manichini, make-up caserecci, superfici riflettenti, reincarnazioni ossessive e simulacri vari rimandavano deliberatamente all'incubo della perdita irrimediabile dell'identità di un pubblico gozzovigliante, espressione del secolarismo compiaciuto e retrogrado, bigotto e sporcaccione in materia sessuale, della piccola, media e alta borghesia italiana. Di cui, ad esempio, proprio il maltrattato *Lisa e il demonio*, persino nella versione sciagurata intitolata *La casa dell'esorcismo*, fornì un ritratto sommario ed efferato, ma verosimile e impressionante. Insomma, diversamente da Fulci (di cui *Miei mostri adorati* offre un autoritratto perfetto), delirante e cinico "letterato", prezioso e sfrenato testimone delle miserie del sottobosco del cinema italiano quanto perverso e incanaglito dissipatore di barbarie estreme, senza scopo e senza significato (a parte il vile denaro del suo produttore De Angelis), Bava ha creato da solo le premesse per una rivalutazione onesta e positiva della sua opera in chiave sociologica. Su cui, a mente fresca e deposte le armi, vale la pena di soffermarsi e discutere.

Pier Maria Bocchi, Andrea Bruni, *La covata malefica. Gli orrori dell'infanzia nel cinema fantastico*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 128, L. 18.000.
La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg, a cura di Michele Canosa, Le Mani, Genova 1995, pp. 166, L. 24.000.
Mario Bava. Il cineasta che sapeva troppo, a cura di Stefano Della Casa e Giulia D'Agnolo Vallan, Anteprima, Bellaria 1995, pp. 48, fuori commercio.
Lucio Fulci, *Miei mostri adorati. Racconti e scritti di cinema*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 150, L. 77.000.
John Carpenter. La visione oltre l'orrore, a cura di Giuseppe Gariazzo, Stefano Sorbini, Roma 1995, pp. 160, L. 18.000.
David Cronenberg. Dal cinema della mutazione all'horror esistenziale, a cura di Fabrizio Liberti, Stefano Sorbini, Roma 1995, pp. 160, L. 18.000.
Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 128, L. 14.000.
Paolo Vernaglione, *David Cronenberg*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 162, L. 25.000.

b&n

Julia Roberts in «Mary Reilly» di Stephen Frears

Virginia Woolf
Al cinema

Dicono che in noi non esiste più il selvaggio, che siamo agli sgoccioli della civiltà, che tutto è stato già detto, e che è troppo tardi per essere ambiziosi. Ma presumibilmente questi filosofi hanno dimenticato i film. Non hanno mai visto i selvaggi del ventesimo secolo che guardano le immagini. Non si sono mai seduti di fronte allo schermo, né hanno mai pensato che, nonostante gli abiti che indossano e i tappeti che calpestano, non è affatto grande la distanza che li separa da quegli uomini nudi dallo sguardo ardente che facevano cozzare una contro l'altra due sbarre di ferro e in quel clangore udivano un primo assaggio della musica di Mozart. Le sbarre in questo caso sono, naturalmente, tanto lavorate e ricoperte di concrezioni di materiale estraneo che è estremamente difficile udire alcunché di distinto. È tutto baccano, brulichio e caos. Sbirciamo oltre il bordo d'un calderone in cui frammenti d'ogni sorta e sapore sembrano in subbuglio; di tanto in tanto una grande forma si solleva e pare pronta a trascinarsi fuori dal caos. Eppure a prima vista l'arte del cinema sembra semplice, perfino stupida. C'è il re che stringe le mani a una squadra di calcio; c'è il panfilo di Sir Thomas Lipton; c'è Jack Horner che vince il Grand National. L'occhio si lecca via tutto istantaneamente, e il cervello, piacevolmente titillato, si adagia a osservare quel che accade senza darsi da fare per pensare. Perché l'occhio ordinario, l'inestetico occhio inglese, è un meccanismo semplice che si preoccupa che il corpo non cada in una carboniera, che fornisce al cervello giocattoli e dolciumi per tenerlo buono, e su cui si può fare affidamento perché continui a comportarsi da balia competente fino a quando il cervello non giunge alla conclusione che è ora di svegliarsi. A quale scopo, allora, esso viene scosso nel bel mezzo della sua piacevole sonnolenza e chiamato in aiuto? L'occhio è in difficoltà. L'occhio vuole aiuto. L'occhio dice al cervello: «Sta accadendo qualcosa che proprio non capisco. C'è bisogno di te». Insieme guardano il re, la barca, il cavallo, e il cervello immediatamente s'accorge che essi hanno acquistato una qualità che non appartiene alla semplice fotografia della vita reale. Non sono diventati più belli nel senso in cui sono belli i quadri, ma forse li dovremo definire (il nostro vocabolario è penosamente insufficiente) più reali, o reali d'una realtà diversa da quella che percepiamo nella vita quotidiana. Li osserviamo così come sono quando noi non ci siamo. Vediamo la vita com'è quando noi non ne facciamo parte. Mentre fissiamo sembriamo lontani dalla meschinità dell'esistenza concreta. Il cavallo non ci travolgerà. Il re non ci prenderà le mani. L'onda non ci bagnerà i piedi. Da questa posizione privilegiata, mentre osserviamo le stravaganze dei nostri simili, abbiamo il tempo di compatire e divertirci, di generalizzare, di assegnare a un uomo gli attributi della razza. Osservando la barca che veleggia e l'onda che s'infrange, abbiamo il tempo di spalancare le nostre

menti alla bellezza e di registrare, per di più, una strana sensazione – questa bellezza continuerà, che la guardiamo o no. Inoltre, ci dicono, tutto ciò è avvenuto dieci anni fa. Stiamo osservando un mondo che è finito sotto le onde. Le spose stanno uscendo dall'abbazia – ora sono madri; i mazzieri sono infervorati – ora tacciono; le madri sono in lacrime; gli ospiti gioiosi; si è vinto questo e perso quello, ed è tutto finito, per sempre. La guerra ha aperto il suo baratro ai piedi di tutta quest'innocenza e quest'ignoranza ma era così che danzavamo e piroettavamo, ci affaticavamo e desideravamo, era così che il sole brillava e le nuvole correvano, fino alla fine.
Ma i cineasti paiono insoddisfatti di fonti d'interesse così ovvie come lo scorrere del tempo e la suggestività del reale. Disprezzano il volo dei gabbiani, le navi sul Tamigi, il Principe di Galles, la Mile End Road, Piccadilly Circus. Vogliono migliorare, alterare, fare un'arte tutta loro – com'è naturale, poiché tante sono le opportunità di cui sembrano disporre. Tante arti sembravano pronte a offrire il loro aiuto. C'era, per esempio, la letteratura. Tutti i famosi romanzi del mondo, con i loro personaggi noti, e le loro scene famose, non chiedevano altro, pareva, che d'essere filmati. Cosa poteva esserci di più facile e semplice? Il cinema è piombato sulla sua preda con immensa rapacità, e in gran parte vive ancora del corpo della sua sfortunata vittima. Ma i risultati sono disastrosi per entrambi. L'alleanza è innaturale. Occhio e cervello sono spietatamente dilaniati mentre cercano invano di lavorare in coppia. L'occhio dice «Ecco Anna Karenina». Una voluttuosa signora in velluto nero e perle appare dinanzi a noi. Ma il cervello dice «Questa è Anna Karenina come potrebbe esserlo la Regina Vittoria». Perché il cervello conosce Anna quasi interamente dall'interno della sua mente – il suo fascino, la sua passione, la sua disperazione. Il cinema pone tutta l'enfasi sui suoi denti, le sue perle, e il suo velluto. Poi: «Anna si innamora di Vronskij» – vale a dire, la signora in velluto nero cade tra le braccia d'un gentiluomo in uniforme e si baciano con enorme succulenza, grande determinazione, e infinita gesticolazione, su di un sofà all'interno di una biblioteca arredata con estrema cura, mentre un giardiniere casualmente falcia il prato. Così, arrancando e barcollando, attraversiamo i più famosi romanzi del mondo. Così li semplifichiamo in monosillabi, scarabocchiati, per di più, nella scrittura d'uno scolaretto ignorante. Un bacio è amore. Una tazza rotta è gelosia. Un sorriso è felicità. La morte è un carro funebre. Nessuna di queste cose ha il benché minimo rapporto con il romanzo che scrisse Tolstoj, ed è soltanto quando rinunciamo a cercare di rapportare le immagini al libro che cogliamo da qualche scena secondaria – come il giardiniere che falcia il prato – quel che il cinema potrebbe fare se abbandonato alle proprie risorse.
Ma quali sono, allora, le sue risorse? Se cessasse d'essere un parassita, in che modo riuscirebbe a camminare eretto? Al momento è solo per indizi che si può formulare un'ipotesi. Per esempio, durante una proiezione del *Dottor Caligari* l'altro giorno, un'ombra dalla forma simile a quella d'un girino è improvvisamente apparsa su un angolo dello schermo. Si è dilatata fino a raggiungere dimensioni immense, ha tremolato, s'è gonfiata, ed è risprofondata nel nulla. Per un attimo è sembrato che desse corpo a una mostruosa fantasia malata del cervello d'un pazzo. Per un attimo è sembrato quasi possibile trasmettere il pensiero più efficacemente attraverso la forma che attraverso le parole. Il mostruoso girino tremolante sembrava la paura stessa, e non l'affermazione «Io ho paura». In realtà, l'ombra era accidentale e l'effetto involontario. Ma se un'ombra in un determinato momento può suggerire tanto più delle parole e dei gesti concreti di uomini e donne in preda alla paura, pare evidente che per le emozioni il cinema ha alla sua portata innumerevoli simboli che finora non sono riusciti a tro-

In una lettera a Thomas S. Eliot del 3 settembre 1925, Virginia Woolf accetta la richiesta d'un contributo per il primo numero del «New Criterion» nonostante i molti impegni già presi con alcune riviste americane di cui fa l'elenco: un racconto, un articolo su pittura e scrittura, e un altro dal soggetto ancora incerto. A concludere la lista sarà un saggio dedicato al cinema che la Woolf pubblica nel giugno del 1926 sulla rivista newyorkese «Arts». Questo saggio si inserisce così in un ricchissimo fiume di scrittura diaristica ed epistolare, in cui sono peraltro rarissimi i riferimenti al cinema. Non c'è da stupirsi: il cinema non fa parte dell'orizzonte culturale di Virginia Woolf, è, ai suoi occhi, arte nuova e "popolare" di cui con tutta probabilità non conosce i primi grandi capolavori. Ma il saggio non è una "vacanza", un puro ed estemporaneo divertissement. Il rigore della sua costruzione ad anello, con la duplice e sorprendente immagine della musica dei selvaggi, racchiude infatti un'inquieta mobilità che verso il cinema alterna sfiducia e fiducia, che al cinema pone domande, che nel cinema cerca risposte.
Come in un altro suo celebre saggio, anche queste sono «impressioni di un contemporaneo», di una "spettatrice comune" che nel presente del cinema riconosce la frammentarietà, la mancanza di coesione, e la rottura con la tradizione che lei stessa ha pazientemente, idiosincraticamente ricucito e reso contemporanea per il proprio «lettore comune». Al cinema, come al proprio romanzo, chiede d'abbandonare intreccio e convenzioni realistiche - le tazzine da tè, i divani, i velluti e le perle - ma non il tentativo di afferrare la vita, la ricerca di una forma che restituisca la realtà di una qualunque Mrs. Brown, o di uomini che giocano a carte e donne che lasciano scivolare le borsette sul pavimento.
È dinanzi a questa sfida che il pessimismo non regge. E se, nel cinema che conosce, Virginia non trova esempi che giustifichino il rinascere dell'ottimismo, è pronta a costruirli lei, con la splendida invenzione dell'ombra sulla pellicola del Dottor Caligari. *Un regalo con cui invita i cineasti a uscire da una condizione parassitaria per leggere sia i libri che la realtà con la libertà di chi segue «il volo della mente».*

Paolo Dilonardo

vare espressione. Al di là delle sue forme ordinarie, il terrore ha l'aspetto d'un girino; fiorisce, si gonfia, tremola, svanisce. La rabbia non è semplicemente foga e retorica, facce rosse e pugni serrati. Forse è una linea nera che serpeggia su di un telo bianco. Anna e Vronskij non hanno più bisogno di accigliarsi e far smorfie. Hanno a loro disposizione – ma cosa? C'è, ci chiediamo, un linguaggio segreto che avvertiamo e vediamo, ma non parliamo mai, e, se così è, lo si può rendere visibile all'occhio? C'è una qualche caratteristica del pensiero che si possa rendere visibile senza l'aiuto delle parole? Il pensiero ha rapidità e lentezza; sfrecciante immediatezza e fumosa circonlocuzione. Ma ha anche, soprattutto nei momenti d'emozione, la capacità di creare immagini, il bisogno di affidare il proprio peso ad altre spalle, di lasciare che un'immagine gli scorra accanto. L'aspetto del pensiero è per qualche ragione più bello, più comprensibile, più disponibile del pensiero stesso. Come tutti sanno, in Shakespeare le idee più complesse formano catene di immagini lungo le quali risaliamo, deviando e variando, finché non raggiungiamo la luce del giorno. Ma ovviamente le immagini d'un poeta non vanno fuse nel bronzo o tracciate dalla matita. Sono dense di mille suggestioni tra cui quella visiva è solo la più ovvia o la prevalente. Anche l'immagine più semplice «Il mio amore

è come una rossa, rosa rossa, di giugno appena sbocciata», ci offre impressioni d'umidità e tepore, il bagliore del cremisi e la morbidezza dei petali inestricabilmente mescolati e legati alla spinta di un ritmo che è in sé la voce della passione e dell'esitazione dell'innamorato. Tutto questo, che è accessibile alle parole e alle parole soltanto, il cinema deve evitarlo.
E tuttavia, se tanto di quel che pensiamo e proviamo è connesso al vedere, qualche residuo d'emozione visiva che non serva né al pittore né al poeta forse è ancora in attesa del cinema. Che tali simboli siano del tutto diversi dagli oggetti reali che vediamo dinanzi a noi pare assai probabile. Qualcosa di astratto, qualcosa che si muova con arte controllata e consapevole, qualcosa che per rendersi intelligibile richieda il minimo aiuto delle parole e della musica, e tuttavia le utilizzi appropriatamente in subordine – di tali movimenti e astrazioni forse in futuro saranno composti i film. Allora, quando si troveranno nuovi simboli per esprimere il pensiero, il cineasta disporrà di enormi ricchezze. L'esattezza della realtà e il suo sorprendente potere di suggestione si otterranno al solo richiederlo. Le Anna e i Vronskij – eccoli là in carne e ossa. Se in questa realtà il cineasta riuscisse a infondere emozione, se riuscisse ad animare col pensiero quella forma perfetta, allora potrebbe disseppellire il suo tesoro con estrema facilità. Allora, come fumo che sgorga dal Vesuvio, saremmo in grado di vedere il pensiero nella sua fierezza, nella sua bellezza, nella sua stranezza, sgorgare da uomini coi gomiti poggiati su un tavolo; da donne con borsette che scivolano sul pavimento. Dovremmo vedere queste emozioni mescolarsi tra loro e influenzarsi a vicenda. Dovremmo vedere i violenti mutamenti d'emozione prodotti dalla loro collisione. I contrasti più fantastici potrebbero essere proiettati dinanzi a noi con una velocità che solo invano lo scrittore può affannarsi a cercare; l'onirica architettura d'archi e bastioni, di cascate che precipitano e fontane che s'innalzano, che talvolta ci visita nel sonno o prende forma in stanze semi oscurate, si potrebbe realizzare dinanzi ai nostri occhi vigili. Nessuna fantasia sarebbe troppo forzata o inconsistente. Il passato potrebbe essere srotolato, le distanze annullate, e quelle fratture che sconnettono i romanzi (quando, per esempio, Tolstoj deve passare da Levin ad Anna e nel passaggio fa stridere la sua storia e distorce e frena la nostra partecipazione) si potrebbero eliminare attraverso l'uniformità dello sfondo, la ripetizione di qualche scena.
In che modo si debba tentare tutto ciò, o tanto meno raggiungerlo, nessuno al momento può dircelo. Cogliamo delle indicazioni soltanto nel caos delle strade, forse, quando qualche momentaneo insieme di colore, suono, movimento, suggerisce che lì c'è una scena che attende un'arte nuova per essere fissata. E talvolta al cinema, tra immensa abilità ed enorme competenza tecnica, il sipario si apre e scorgiamo, in lontananza, un'ignota e inattesa bellezza. Ma è solo per un attimo. Perché è accaduta una strana cosa – mentre tutte le altre arti nacquero nude, questa, la più giovane, è nata completamente vestita. Può dire qualsiasi cosa ancor prima d'avere qualcosa da dire. È come se la tribù selvaggia, in luogo di due sbarre di ferro con cui gingillarsi, avesse trovato disseminati in riva al mare violini, flauti, sassofoni, trombe, pianoforti a coda Erard e Bechstein, e avesse cominciato con incredibile energia, ma senza conoscere una nota di musica, a battere e a pestare su tutti simultaneamente.

(Traduzione di Paolo Dilonardo)

Daniela Daniele
Schermi vittoriani

La recente versione cinematografica di *Le affinità elettive* diretta da Paolo e Vittorio Taviani si apre con l'immagine di un recupero subacqueo, con la riesumazione dai flutti di una scultura greca. Avvolta in mucillagini, la statua di donna riaffiora lentamente in superficie dalle acque che l'hanno tenuta a lungo nascosta. La sua restaurata classicità verrà poi offerta, depurata di tutte le incrostazioni, a una folla di visitatori, fra cui la baronessa Carlotta e il suo Edoardo, molto legato ma sfortunatamente a lei non affine. Un simile riaffioramento dal fondo dell'immaginario letterario stanno avendo al cinema i classici dell'Ottocento. Ed è subito il caso di chiedersi se, come suggerisce l'immagine del ritrovamento, non si tratti soprattutto di un'operazione di recupero archeologico, o piuttosto di un passaggio metamorfico della letteratura attraverso un altro immaginario altrettanto imponente e radicato nelle coscienze: quello cinematografico.

Non è per nostalgica passione che la letteratura attraversa il cinema, e tantomeno per fornire compendi audiovisivi a pigri lettori ormai capaci solo di brevi escursioni nei grandi romanzi del diciannovesimo secolo. L'alto numero di adattamenti in programma nella scorsa e nella prossima stagione pare confermare che i miti letterari sanno mantenere tutta la loro forza anche passando attraverso condensazioni e manipolazioni imposte dal mezzo cinematografico. Ma forse anche più interessanti, in questi anni, sono le mutazioni che il film in costume ha prodotto nel nostro modo di concepire la lettura, invertendo definitivamente un rapporto di priorità tra pagina e schermo che finora aveva sempre giocato a favore della prima. Ormai da tempo il cinema non è più l'arte minore priva di credenziali che agli albori aveva cercato la sua legittimazione nella letteratura (si pensi all'*Oliver Twist* di Dickens fedelmente trasposto nella pellicola di Griffith). Né è così diffuso il pregiudizio secondo cui l'adattamento di un racconto, vivendo di un'esistenza vicaria, non possa fare a meno di produrre un degrado del testo originario e una perdita irreparabile del suo spessore culturale. Fino a tempi recenti si dava per scontato che un grande libro potesse dar vita solo a pellicole inferiori e che, nel passaggio dal testo di cultura al prodotto di massa, si consumasse invariabilmente la perdita del linguaggio narrativo più "naturale" e impermeabile alle esigenze di mercato: quello letterario.

Dal canto suo, il cinema, non più interessato a gareggiare con la letteratura per ragioni di prestigio e di legittimazione, è oggi impegnato a creare un circuito unificato col mondo editoriale, nello sforzo di restituire al lettore comune, e a un diverso grado di percezione, romanzi dell'Ottocento tenuti in vita a fatica fuori delle aule universitarie. Nel promuovere un meccanismo di produzione che dal best-seller porta al box-office [1], l'industria cinematografica sta fortemente condizionando i tempi dell'editoria, perfettamente sincronizzata con le uscite dei film

per la riproduzione dei classici in edizione tascabile. La ricomparsa dell'Ottocento nelle sale ha provocato rilanci imprevisti, come quello di Edith Wharton e di Jane Austen, senza contare che ogni successo editoriale viene oggi sempre più spesso suggellato da una riduzione cinematografica che contribuisce a portare sui banchi del libraio nuovi autori[2] e generi nati per il set (si pensi alle sceneggiature di Quentin Tarantino).
Prima si andava al cinema per ritrovare un libro amato, ora, per molti, l'ordine di fruizione si è invertito e magari capita di comprare un libro solo per il gusto di ritrovare in quelle pagine le sequenze di un film ancora impresse nella nostra memoria visiva. L'illusione dello scambio mimetico tra film e *fiction* sembra farsi davvero irresistibile quando il regista sceglie di "rappresentare" i classici dell'Ottocento attraverso quel genere solitamente ossequioso e privo di sbavature che è il *picture-book*. In questa forma vengono periodicamente ritoccati, con ampio dispiego di mezzi e di comparse, gli affreschi pastorali che fanno da sfondo ai romanzi della sagace Jane Austen (ora è in edicola anche *Emma* di Douglas McGrath), e le eroine di Edith Wharton e di Henry James, che svaporano malinconicamente nel ritratto d'epoca. Sempre teso a simulare un passaggio indolore dalla pagina allo schermo, il *picture-book* tende a produrre un "tuffo nel passato" in grande stile, ricreando, senza mediazioni apparenti, quel mondo lontano di trine e corsetti ricostruito mirabilmente nei ritmi e nel dettaglio da Stanley Kubrick (*Barry Lyndon*) e da James Ivory nella sua ripresa dei romanzi di Forster. Tali riproposizioni paiono presupporre che il passaggio dalla pagina allo schermo sia un'arte nostalgica prevalentemente descrittiva, la quale pare esigere più il supporto di una buona fotografia che l'interpretazione di un regista. Come se la trasposizione di un libro in immagini sfuggisse alla mediazione della scrittura cinematografica, richiamando un linguaggio realistico ottocentesco di per sé immediato e "naturale".
Nel saggio *Mr Bennett and Mrs Brown*, Virginia Woolf notava che, con le loro scelte mimetiche e la loro attenzione minuziosa ai dettagli esteriori, gli scrittori edwardiani e georgiani si illudevano di recuperare uno sguardo "obiettivo" e non mediato sul mondo. Analogamente, di molti adattamenti recenti, di tanto compunto nitore, colpisce la pretesa di fornire una ricostruzione fedele, un po' come avviene per il restauro di un reperto nella sua veste originaria. Questi classici tradotti per immagini paiono quindi richiamare più la bidimensionalità dell'arte pittorica che il dinamismo vertiginoso e l'acrobatica mobilità di cui oggi è capace la macchina da presa. Eppure non c'è nulla di più manierato della trascrizione filmica di un classico che non rivela le sue negoziazioni, perché è semioticamente impossibile trasmettere alla macchina da presa ciò che è stato narrato un secolo fa, in una diversa modalità di comunicazione, narrativa sì, ma dotata di tutt'altra sintassi.
Nella categoria reverenziale dell'"adattamento fedele", o *picture-book*, si possono tranquillamente ascrivere la recente parafrasi che dell'opera di Goethe hanno reso i Taviani, il disincantato realismo della Austen delicatamente riproposta da Ang Lee ed Emma Thompson (*Ragione e sentimento*), e *Jane Eyre* di Zeffirelli: tutte pellicole animate da una simulazione di trasparenza, e tutto sommato convinte che una resa filmica più coraggiosa porti con sé, nel fondo, tutti i rischi della *trivialkino*. Ironia vuole che siano proprio le trasposizioni che più professano fedeltà a vedersi puntare addosso il dito del lettore intransigente, come avviene, per quelle timorose traduzioni che restano difensivamente legate alla lettera. Quale personaggio, quale scena manca nel film? Perché hanno cambiato (o tagliato) il finale? Sono questi i quesiti che invariabilmente ci assalgono davanti ai grandi *tableaux vivants* ottocenteschi proiettati al cinema.

Il gioco di mimesi diventa sterile quando si sottrae ai rischi e alle scoperte che riserva la riscrittura cinematografica. L'arte dell'adattamento, nel trasporre un testo da un linguaggio all'altro (dalla *fiction* al *film*), sottolinea conflitti di visione tra sguardo e scrittura, tra l'occhio della macchina e la parola del narratore, richiedendo al regista uno sforzo di rielaborazione che non può sfuggire al momento "idiosincratico" della rilettura. Anche la circostanza – oggi frequente al cinema – in cui lo sceneggiatore è l'autore del libro cui il film si richiama non basta a salvaguardare l'integrità dell'opera generativa (sotto questo aspetto, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet hanno fatto scuola a Paul Auster e a Susan Minot). La trasposizione di un racconto dalla pagina allo schermo ha sempre a che fare con la riformulazione di un mito il quale, se continua ad appartenere alla letteratura, comincia sempre più a riguardarci nelle sue mutazioni semiotiche. Essa impone, infatti, una condensazione delle trame originarie, la manipolazione del narrato in forma dialogica, e tutte le altre operazioni metamorfiche necessarie alla creazione di un film.

Fabrizio Bentivoglio e Isabelle Huppert in «Le affinità elettive» di Paolo e Vittorio Taviani

Senza illudersi di poter eguagliare l'esperienza – privatissima – della lettura, il regista sceglie solo alcuni motivi del testo narrativo, decide una chiave d'interpretazione per la sua pellicola, la quale avrà, rispetto al libro, tempi di ricezione ben più limitati, non potendo, per sua struttura, includere tutto. Sa insomma che, per far rivivere il romanzo, lo deve tradire. Perché l'adattamento di un classico non è mai una semplice forma di rispecchiamento ma l'espansione di una delle metafore centrali: è, in altri termini, un'operazione critica a tutti gli effetti che non si limita a riesumare archeologicamente il suo modello di partenza per iconizzarlo, né accetta passivamente il modo in cui è stato monumentalizzato dal canone. Per questo motivo, la comparazione puntuale di un film con un romanzo, oltre che pedante, ha un qualcosa di meccanico e di improduttivo: è il deciso intervento del regista sul testo letterario a convincerci che il film sia un'arte talmente autonoma da riuscire talvolta non solo a migliorare ma addirittura a farci dimenticare l'originale (come è successo per la prima riduzione cinematografica che di *L'ultimo dei mohicani* diede Maurice Tourneur). Davanti ai nuovi adattamenti, non è allora il caso di andare a verificare punto per punto tutte le variazioni prodotte rispetto al testo generativo, più di quanto non si avverta il bisogno di andarsi a rileggere *The Beggar's Opera* di John Gray ogni volta che assistiamo all'*Opera da tre soldi* adattata da Brecht per il Berliner Ensemble.
Ben più intrigante è, invece, verificare la scrittura filmica con cui alcuni registi riescono a re-

stituire smalto e splendore a romanzi del passato, spesso a rischio di rivisitazioni sfacciatamente autoriali: si pensi al Lawrence di *Donne in amore*, stravolto dalla visionarietà apocalittica di Ken Russell, o alla recente riedizione "massimalista" del *Riccardo III*, che riutilizza anacronisticamente il testo integrale della *history* shakespeariana risituandola in un clima di regime che richiama apertamente quello nazista. Oppure, senza dover richiamare operazioni così radicali, basterebbe pensare al jamesiano *Ritratto di signora*, al viaggio nella perversa Europa dell'americana innocente che Jane Campion libera dall'inattualità del tema internazionale per preservare, dal fondo dei monologhi jamesiani, un interrogativo ancora irrisolto sui margini di indipendenza di una donna che tenta di sfuggire alla trappola del matrimonio e alle scelte obbligate. Isabel Archer, che, con il pieno sostegno dell'autore e di suo cugino Ralph, aspira a tale ideale, dovrà negarsi alle passioni e cercare riparo dietro le convenzioni del vecchio mondo, accettando un patto di solitario distacco con un arido collezionista espatriato, che ben poco ha a che vedere con l'autonomia.
Nel raccontare per immagini l'esito amaro dell'avventura di Isabel, il film non si sofferma sulle rilucenti superfici del romanzo d'epoca con tutte le riverniciature del caso, ma, avvalendosi di un'abile sceneggiatura, manipola personaggi ed eventi del racconto, facendo perdere a Henrietta Stackpole quel suo "eccesso" di emancipazione che l'aveva resa così detestabile agli occhi di James, e cedendo al focoso Goodwood il compito di scortare Ralph a Roma che nel romanzo l'autore aveva affidato al più raffinato Warburton. Campion compensa la parsimonia di eventi di cui si serve James per dar voce alla coscienza dei suoi protagonisti, privilegiando una scrittura, tutta cinematografica, che invece prevede più intreccio e meno voci fuori campo; più dialoghi e meno ruminazioni, tralasciando a malincuore ma con decisione quelle sottigliezze della penna jamesiana che mai trovebbero una adeguata rappresentazione al cinema. Per esempio taglia l'episodio in cui Isabel percepisce dalla sconveniente vicinanza prossemica di Madame Merle e Gilbert Osmond l'intimità che li rende complici e fa in modo che sia l'umana compassione della contessa Gemini a rivelarle il complotto, ponendo la protagonista, ancora più disarmata, di fronte alla tragedia della sua ingenuità. Senza affidarsi ai tratti più esteriori della rappresentazione, Campion preferisce alle ricche ambientazioni, che i fasti della casa-museo di Osmond tutto sommato giustificherebbero, gli sfondi scuri ed evanescenti che inseguono, invece, molto più jamesianamente, il ritratto palpitante dell'eroina nella sua parabola interiore. Il processo di rielaborazione del classico, nell'omettere scene e operando violazioni del racconto originario, mostra di non volersi limitare a preservarne la letterarietà, e aspira, invece, a diventare esso stesso un classico, con tutti gli strumenti propri del cinema.
Ma non è solo l'Ottocento colto che oggi ci ripropone il cinema. Nell'incertezza dei parametri estetici di questo fine secolo, in cui l'alto e il seriale mostrano di saper convivere magnificamente, l'inversione del rapporto tra lettura e visione sta portando a una salutare demistificazione della letteratura, dandole modo di scrollarsi di dosso quell'aura sacrale che aveva di fatto cominciato a perdere proprio nelle serializzazioni ottocentesche. Nel secolo scorso, i romanzi pubblicati a puntate dalle "scribacchine" vittoriane sulle riviste femminili per il pubblico di massa non provocavano le resistenze ai meccanismi di riproduzione oggi ancora così diffuse in ambiente letterario. Non a caso, da sempre sono state le svariate modalità del romanzo popolare ottocentesco – dall'horror al melodramma, dal sentimentale al romanzo a sensazione – a offrire al cinema molta materia prima, per quanto spesso snobbate in quanto generi di largo consumo. Qualcuno obbietterà che la rivisitazione di un romanzo popolare sia un'operazione meno traumatica, che si applica a una categoria di racconto di per sé "profa-

na", e quindi più passibile di manipolazioni. Ciò che conta, però, è che il cinema continua a trovare sempre nuovi modi per riproporre classici appartenenti a generi "minori" come il fantastico di Stevenson e di Stoker; il *bildungsroman* femminile di Louisa May Alcott e di Margaret Mitchell: tutte opere che, senza tanti moralismi, fecero da subito i conti con il mercato, continuando a incantarci con la loro arte fabulatoria che polverizza i pretestuosi intrecci del cinema-spettacolo e degli effetti speciali.

Il regista Ang Lee, Kate Winslet e Greg Wise sul set di «Ragione e sentimento»

Eccoci così riproporre in sempre nuove, straniate rivisitazioni i romanzi popolari di un tempo – *Frankenstein, Dracula, Il Dottor Jekyll e Mister Hyde* – i classici popolari letti in modo colpevole per il loro sensazionalismo, e magari arricchiti di un imprevisto *subplot,* assente nell'opera originaria. È il caso di *Mary Reilly* di Stephen Frears, che avrebbe meritato ben altra risonanza se non fosse incorso nelle vicissitudini della lavorazione. Tratto da un romanzo di Valerie Martin (tradotto da Bompiani con il titolo *La governante del dottor Jekyll*), il film è una riscrittura di *Il Dottor Jekyll e Mister Hyde*, riletto dall'occhio segreto e complice della sua governante. Da questa prospettiva privata, Frears scava dentro le segrete motivazioni domestiche del classico dell'orrore, liberando a piene mani un gusto splatter oggi molto diffuso nelle sale, come nella scena in cui Jekyll viene fisicamente percorso da un feto diabolico che urla e si agita dentro di lui come l'immonda creatura di Carpenter.

Al fantastico in versione domestica si aggiungono altri recenti adattamenti che dilatano la sfera del privato vittoriano per ritrarre deliziose ragazze alle prese con le restrizioni sociali e con il loro linguaggio di complici segretezze. Prudenti conversazioni e muliebri rossori, rigide regole di condotta e furbizia femminile appartengono ai discreti interni borghesi in cui si muovono le ragazze da marito di *Ragione e sentimento,* cui tanto si appassionava Jane Austen, come le piccole donne in crescita di Louisa May Alcott. Sulla scelta di questa prospettiva "privata" molto pesa la revisione critica del canone letterario, che, nel riconoscere il contributo delle donne alla scrittura, riscopre classici "minori" rimasti nel cassetto delle letture dell'adolescenza.

Piccole donne (1868 -'69) è uno di essi e ha una lunga storia nel cinema, essendo stato più volte rimaneggiato e riproposto in pellicola. Prima della recente edizione firmata da Gillian Armstrong, il libro già vantava altri tre adattamenti cinematografici, due dei quali realizzati nel dopoguerra[3], negli anni, cioè, dell'ascesa di *child-star* come Shirley Temple e di attrici come Katharine Hepburn, Joan Crawford e Bette Davis[4]. Se dovessimo accettare il luogo comune secondo cui il prodotto di Hollywood non farebbe altro che accentuare i toni melodrammatici del genere popolare, si potrebbe concludere che le edizioni del dopoguerra miravano a un'i-

dealizzazione della sfera domestica, nell'intento di consolidare le famiglie finalmente riunite dopo il lungo periodo di attesa e di disgregazione[5]. Invece, a dispetto delle aspettative, l'effetto sullo schermo è stato quello di spezzare l'idillio sentimentale e di invitare lo spettatore a una più attenta riconsiderazione di un libro dell'adolescenza che tutti credono di conoscere bene, ma a cui si giunge pieni di preconcetti per via del titolo diminutivo e della scarsa attenzione critica rivolta alla categoria del romanzo per adolescenti. Invece, nelle quattro edizioni cinematografiche di cui disponiamo, non è solo il capezzale di Beth a commuoverci: al contrario, i registi in questione tendono a sacrificare le soluzioni più patetiche presenti nell'opera, senza tradirne le ragioni profonde. Le *Piccole donne* del cinema non riservano i cedimenti sentimentali o le lezioni morali che abitualmente vediamo associate al romanzo. Sin dalla loro prima apparizione sul grande schermo, le sorelle March ci hanno chiarito circostanze storiche e biografiche sommerse nel libro, dandoci modo di scoprire un'Alcott inedita, dall'autentico impegno di riformatrice.

Il primo adattamento di *Piccole donne* che ha aperto la strada a tutti gli altri nel sottrarre il racconto alla lettura più melensa, è stato quello di George Cukor (1933), il quale aveva un grande rispetto per quest'opera di Alcott[6], di cui mantenne nel film la struttura episodica. Non volendo ridurre la storia di emancipazione delle sorelle March a un idillico incontro tra giovinetti che non vogliono crescere, Cukor rilesse il romanzo come un racconto della guerra civile che vede quattro donne alla ricerca di un'indipendenza economica e della loro realizzazione personale. Così, nella prima scena, fa sfilare i soldati dell'Unione per le strade di Concord, e ritrae le quattro ragazze intente a confezionare bandiere e uniformi per i soldati al fronte. In esterno, Cukor non dimentica di filmare il loro arrivo nella stamberga della famiglia Hummel, nello sforzo di fornire un altro documento tangibile del degrado sociale degli anni del conflitto, preparando più verosimilmente al contagio e alla morte della piccola Beth. Tali eventi, presenti nel romanzo come nella vita dell'autrice (la sorella Lizzie morì di scarlattina, contratta durante una sua visita filantropica) mettono in risalto contesti extra-familiari solitamente trascurati nella lettura del libro, ma di grande significato per Alcott, impegnata, assieme ai genitori trascendentalisti, nella causa del femminismo filantropico.

Nella versione pacificata e suburbana degli anni '40 diretta da Mervyn Le Roy (1949), lo spettro della guerra civile viene, invece, accuratamente rimosso. Pur avvalendosi degli stessi sceneggiatori di Cukor, il regista sospende le quattro operose protagoniste in un atemporale ritratto di giovanile spensieratezza, aderendo nella sostanza alla lettura sentimentale del libro. Tuttavia, coerentemente ai requisiti del personaggio, in questa edizione, June Allyson vestiva gli abiti goffi e anticonformisti di una Jo pungente e linguacciuta, che non tradisce la mascolina fierezza da *tomboy* che Hepburn, nella versione degli anni '30, aveva arricchito di rigore e di integrità morale. Ma se nelle due versioni del dopoguerra si poteva immediatamente avvertire il piglio fiero e volitivo delle quattro adolescenti pronte a sostituire in tutto i padri e i mariti impegnati al fronte, la loro liberazione dai ruoli sessuali viene, invece, data per scontata nel film di Gillian Armstrong, dove perfino la trasgressiva Winona Ryder non pare poi tanto diversa dalle disinvolte ragazze di oggi[7]. La nuova versione di *Piccole donne* al cinema riserva, allora, ben altre sorprese e introduce interessanti modifiche rispetto al testo letterario. La sua rilettura corre parallela ai nuovi orientamenti della critica alcottiana, producendo una sorta di necessario *updating* che coincide con la recente scoperta della produzione sommersa dell'autrice, e cioè di quei romanzi gotici e a sensazione che Louisa Alcott scrisse in apparente conflitto con quelli a carattere educativo che le diedero il successo[8]. Di questa revisione criti-

Nicole Kidman in «Ritratto di signora» di Jane Campion

ca il vero punto di forza sono le ricostruzioni biografiche, che sottolineano la complessa natura dell'autrice, con tutto il suo carico di autocensure e di contraddizioni, mostrandola capace, come George Sand, di conquistare un largo seguito pur mantenendo segretamente un interesse per temi giudicati troppo morbosi per una scrittrice di pubblico dominio.
Il quarto adattamento per il cinema di *Piccole donne* diretto dalla regista australiana completa l'opera di ricostruzione storica cominciata dall'indimenticabile e forse insuperata edizione di Cukor e riprende elementi del libro prudentemente edulcorati dalla stessa autrice per renderlo più appetibile ai gusti del pubblico vittoriano. Tra le verità nascoste e inesplorate del libro, c'è la storia del femminismo moderato di Alcott, che Armstrong racconta spostando tutta l'attenzione dal personaggio di Jo a quello della scrittrice. Rispetto a Cukor, Armstrong può contare su almeno quattro nuove biografie dell'autrice che la sceneggiatrice, Robin Swicord, non deve certo aver ignorato. Nel film, si insiste sulla forza morale e soprattutto sulla fierezza abolizionista di Alcott, il cui impegno riformatore fece sempre da sfondo alla sua opera. La lettura biografica della regista australiana non stravolge la trama del libro, ma riesce a tratti, e non senza disinvoltura, a prescindere da essa: infatti attribuisce all'irrequieta protagonista, anche dove non trova letterale riscontro nel racconto, una serie di particolari inediti della vita dell'autrice e giustappone progressivamente la storia di Louisa a quella di Jo March, in un'intenzionale confusione del personaggio fittizio con quello reale. In più di un dialogo, quando prospetta alle donne un'indipendenza economica e un'istruzione adeguata, Jo arriva palesemente a impersonare l'autrice. Va ricordato che, in passato, non sono mancate letture autobiografiche

del romanzo, in cui, però, è sempre prevalsa una chiave di lettura didattico-sentimentale. Di Jo March, invece, Armstrong cancella, se non il forte senso di autodisciplina, lo spirito di sacrificio a cui spesso la vediamo associata. E ci riesce offrendo a Jo March il punto di vista centrale del racconto, strappandolo al narratore moralista e onnisciente che, nel libro, redarguisce col suo intervento normativo la naturale irascibilità delle quattro *teen-agers*.

Questo slittamento di prospettiva fa sì che l'intera vicenda venga tutta riletta attraverso gli occhi di Jo March, e non in base agli imperativi morali del racconto che, nell'America vittoriana, fungeva anche da manuale di condotta. Facendo a meno della mediazione morale del narratore fuori campo, il film pone il lettore nella posizione di tentare un'interpretazione meno normalizzante del racconto. Dove, nel libro, il narratore predica evangelicamente che è grande gioia privarsi di quanto ci è più caro per donarlo al prossimo, il film riconosce l'amaro disappunto delle ragazze costrette a rinunciare a una ghiotta colazione per farne dono ai poveri. Anche la signora March non è più l'omiletica voce della coscienza sempre pronta a elargire alle figlie ricalcitranti le sue lezioni di modestia e abnegazione, ma è Abigail May in persona, cioè la vera madre di Louisa nonché convinta riformista (interpretata nel film da una Susan Sarandon invecchiata e senza trucco, molto lontana dall'impeccabile Mary Pickford ingaggiata da Le Roy). Invece di redarguire Jo a ogni passo, Abba non esita a scontrarsi con la stizzosa e inflessibile zia Becky (il divertito omaggio di Alcott a Thackeray), con cui si lamenta, in una scena assente nel romanzo, per la mancanza di una legislazione adeguata che garantisca il voto e un lavoro dignitoso alle donne[9]. Nel finale, Marmie e Abba, Jo March e Louisa Alcott, l'autrice e il suo alter-ego intra-diegetico finiscono per coincidere perfettamente, mentre il film oscilla dal piano biografico a quello della finzione, per giungere infine alla scena che suggella la lettura apertamente biografica (*bio-pic*) che la regista ha scelto di dare del libro. Nel finale, Jo si rigira raggiante tra le mani un *Piccole donne* fresco di stampa e firmato da Louisa May Alcott. È dunque l'autrice a completare l'opera a cui Jo stava fati-

Susan Sarandon in «Piccole donne» di Gillian Armstrong

Ian McKellen in «Riccardo III» di Richard Loncraine

cosamente lavorando; è Louisa a firmare di suo pugno il racconto che il film fino a quel momento ci ha narrato. In questo gioco di specchi in cui l'autrice e il suo alter-ego intra-diegetico non smettono mai di sovrapporsi, vicenda reale e vicenda narrata si intrecciano, ed è questa una felice licenza per una regista che aveva già dato buona prova di sé nella ricostruzione cinematografica di un'altra autobiografia – *La mia brillante carriera* di Miles Franklin – dove si racconta la faticosa conquista di una voce da parte di un'altra donna. Anzi, per Armstrong, si è parlato addirittura di un autobiografismo di terzo grado, perché ha confermato l'affermazione delle cineaste australiane e, in particolare, del Sidney's Women's Film Group.
È un vero peccato che questa rivisitazione di *Piccole donne*, in cui la regista australiana tenta di andare al fondo delle motivazioni personali della scrittrice, sia sfuggita quasi del tutto agli osservatori italiani rimasti conformisticamente legati a un'immagine stereotipa del romanzo. Il film si ribella a questa pigra lettura, dimostrando che di un classico spesso memorizziamo più le parafrasi sclerotizzate che ci vengono trasmesse dalla critica canonica che gli esiti di un'autonoma lettura. Pochi, infatti, avrebbero immaginato così combattiva zia Alcott, l'amica degli adolescenti, in grado di domare i suoi "piccoli uomini" scavezzacollo e di formare almeno tre generazioni di fiere adolescenti. A dimostrazione, ancora una volta, che Hollywood non è poi così monolitica.
Se il film di Armstrong ha un difetto è piuttosto quello di avere tutto il potenziale ideologico

ma non la risoluzione stilistica per portare alle estreme conseguenze la revisione critica del romanzo. Anche dove decide di rivelare ciò che la critica non ci racconta e che il romanzo proponeva in una veste molto cauta e prudente, questa recente riscrittura non sa sottrarsi a quel tocco di patinatura esteriore che sempre si richiede a un *picture-book*, lasciandoci negli occhi l'incanto silvestre di casa Alcott, immersa fra gli aceri e le robinie di Concord, e ancora fresca di restauro.

[1] Cfr. l'introduzione di Andrew Horton a *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, a cura di Andrew Horton e Joan Magretta, Ungar, New York 1981, p. 4.
[2] Il film *Housekeeping* di Bill Forsyth, tratto dal romanzo di Mary Robinson, ha, per esempio, inaspettatamente creato un pubblico di lettori intorno a un'autrice fino a quel momento rimasta nell'ombra. Cfr. l'introduzione di John Orr a *Cinema and Fiction. New Modes of Adaptaing; 1950-1990*, John Orr e Colin Nicholson, Edinburgh Up. 1992, p. 1.
[3] Dopo il muto del 1919 girato da Harley Knowles e prodotto da William A. Brady con Dorothy Barnard nella parte di Jo (Famous Players, Lasky Corporation), di *Piccole donne* si è imposta la mirabile versione di George Cukor (sceneggiatura di Sarah Y. Mason e Victor Heerman), con Katharine Hepburn nel ruolo di Jo che valse all'attrice il premio della giuria di Cannes per la migliore interpretazione. Segue poi la pellicola girata nel 1948 da Mervyn Le Roy e una lunga serie di liberi adattamenti che hanno tentato una modernizzazione del libro: *Foxies* (1980), diretto da Adrian Lyne, con una Jodie Foster che vive con la madre divorziata; una serie televisiva della Bbc trasmessa nel 1970 e poi, nel 1978, quella della Nbc, anch'essa fedele alla storia originale nel non ridimensionare la volitiva protagonista. Cfr. Gloria T. Delamar, *Louisa May Alcott and «Little Women». Biography, Critique, Publications, Poems, Songs and Contemporary Relevance*, Jefferson, McFarland, London 1990, pp. 178-182.
[4] Laurie Halpern Benenson, *Women's Ensemble Films Come of Age (Again)*, «The New York Times», 18 dicembre 1994.
[5] Kate Ellis, *Life with Marmee: Three Versions*, in *The Classic American Novel and the Movies*, a cura di Gerald Peary and Roger Shatzkin, Fredrick Ungar, New York 1977, p. 62.
[6] Il regista dichiarò «Quando infine lo lessi rimasi stupito. Non era sentimentale o sdolcinato, ma molto forte, pieno di carattere, un meraviglioso ritratto della vita familiare del New England. Era pieno di quell'ammirevole rigore del New England riguardo al sacrificio e l'austerità». Citato in Carol Gay, *Little Women at the Movies*, in *Children's Novels and the Movies*, a cura di Douglas Street, Fredrick Ungar, New York 1983, p. 334.
[7] Caryn James, *Amy Had Golden Curls, Jo Had A Rat. Who Would You Rather Be?*, «The New York Times Book Review», 25 dicembre 1994.
[8] Tra i testi fondamentali del revival di Louisa May Alcott negli studi americani si vedano la biografia scritta da Martha Saxton, *Louisa May* (Avon, New York 1977) e le recenti edizioni dei racconti sommersi dell'autrice a cura di Madeleine Stern.
[9] Nel film, quando entra senza mezze misure in polemica abolizionista con zia Becky, la sentiamo dichiarare, a difesa della dignità delle ragazze: «Le ragazze curano il loro contegno per una ragione pratica: noi non siamo tenute in considerazione tanto quanto gli uomini. Ci è proibito governare, votare o ereditare una terra». Cfr. Lizzie Francke, *What Are You Girls Going to Do?*, «Sight and Sound», aprile 1995.

Vito Amoruso

Paul Auster, la "finzione suprema"

Il grande successo che ha riscosso il film di Wayne Wang, *Smoke*, tratto da un racconto di Paul Auster pubblicato sul «New Yorker», ha avuto il merito di richiamare l'attenzione sull'opera di un narratore che è senz'ombra di dubbio fra le personalità più interessanti nel panorama letterario americano di quest'ultimo decennio. A dedicargli grande attenzione in Europa sono stati soprattutto i francesi, per esempio col numero del dicembre 1995 della rivista «Magazine Littéraire» a lui ampiamente dedicato, esattamente in occasione dell'uscita sugli schermi del film. L'attenzione non è casuale: non solo perché Auster ha soggiornato alcuni anni a Parigi ed è stato anche traduttore dal francese, ma soprattutto perché tutta la sua narrativa sembra prestarsi perfettamente a quel tipo di critica e di analisi testuale, molto diffusa in Francia, che di un'opera e di un artista apprezza innanzi tutto il complesso meccanismo strutturale della sua costruzione, l'elaborato artificio dei simboli, della manipolazione e commistione dei "generi" e, in breve, la lucida consapevolezza della natura meta-narrativa di ogni trama romanzesca. Nei romanzi di Auster questo è infatti un ricorrente *topos*, il che consente di seguire il percorso non solo di una narrazione, ma di un discorso e di una riflessione sulla medesima.

Anche senza seguire gli esiti estremi di una ottica critica che, come accade sovente in alcuni contributi del dossier sopra ricordato, carica i testi di un eccesso di senso e di densità metaforica ben oltre quanto già essi esplicitamente rendono più che visibile nella loro tessitura, la narrativa di Auster può essere interpretata come una efficace conferma dell'assioma formulato da Thomas S. Eliot nel suo celebre saggio del 1919, *Tradizione e talento individuale*: non c'è creatività artistica che nasca dal nulla, che non sia inscritta in una tradizione, che anzi, questa tradizione letteraria, non ripercorra e riprenda, in una sorta di continua intertestualità fra opere e artisti, che nutre ogni innovazione e fonda, a questo modo storicamente determinato, gli autentici tratti costitutivi, antiidealistici, di ogni esperienza artistica.

Tutta la narrativa di Auster, infatti, almeno sin dalla celebre *Trilogia di New York* (Einaudi, Torino 1996) che comprende *Città di vetro* (1985), *Fantasmi* e *La stanza chiusa* (1986), non è, in modo indiretto o esplicito, che una rivisitazione e ripresa di temi, archetipi, ma anche forme strutturali e generi ormai classici della tradizione americana, e in una chiave che, pur adottando forme di straniamento critico post-modernista, conserva – e questo è, a mio avviso, il vero tratto distintivo – un suo saldo impianto realistico, in ultima analisi abbastanza tradizionale per contenuti e modi del formare. Nel trittico appena ricordato, per esempio in *Città di vetro,* la detective story alla Raymond Chandler non è, in fondo, che il pretesto per una riscrittura del tema della investigazione da parte di un solitario scrittore di romanzi gialli,

Quinn, la cui avventura nell'enigma ha inizio a partire da una telefonata notturna nella quale la voce di uno sconosciuto gli chiede se per caso lui non sia il celebre detective Paul Auster. Come si vede, sin dall'inizio, una normale trama gialla è complicata da questa intrusione a un tempo fittizia e diretta della figura del narratore che attraverso il personaggio Quinn, a sua volta inquietantemente "doppio" e scisso nella vocazione e nel mestiere di scrittore, osserva un misterioso e familiare altro da sé, il quale non solo ricerca, ma in qualche modo incarna la sua identità e ne insegue la cifra.
Un gioco di specchi, di multiple rifrazioni è subito stabilito, in una chiave di obiettivo, ironico distacco ma anche di ossessiva tensione, attraverso una lingua didascalicamente razionale e chiara, che illumina ogni risvolto o angolo dell'enigma e ogni potenziale e angosciante interrogativo tiene ben stretto nella sua griglia, quasi che, oltre alla storia in sé, la trama narrativa stia anche strutturando un saggio sui fondamenti e la natura della medesima. Questo è ancora più vero per *La stanza chiusa*, dei tre romanzi a mio avviso il più convincente: il riferimento al Nathaniel Hawthorne del racconto *Wakefield* non solo è tematicamente esplicito, ma è già iscritto nel nome dell'amico improvvisamente scomparso, Fanshawe, nel cui mistero il narratore resta invischiato in modi che con un crescendo fatale si fanno sempre più ossessivi, inquietanti, autodistruttivi. Come è noto, *Fanshawe* è il titolo del primo, giovanile romanzo di Hawthorne, ambientato non a caso nel Bawdoin College da lui frequentato e pubblicato anonimo nel 1828, e a proprie spese, ma da lui mai riconosciuto, al punto che non solo proibì agli amici più intimi di rivelarne la paternità, ma riuscì a conservare il segreto alla propria moglie, che infatti ne venne a conoscenza solo dopo la sua morte.
Ho ricordato questi dettagli in apparenza secondari – a cui vanno aggiunti quello di Sophie, nome sia della moglie di Hawthorne che del personaggio Fanshawe in *La stanza chiusa*, che poi a sua volta il narratore sposa, e quello di Herman Melville, il nome che sempre il narratore assume nell'ultimo fatale incontro, dopo una labirintica ed estenuante caccia, con la persona che egli crede di indentificare con Fanshawe – per rendere il senso di quella translucida referenzialità che governa la trama di *La stanza chiusa*. È da credere, per di più, che anche il nome di Melville sia tutt'altro che il riflesso meramente ironico e automatico dell'indiretta evocazione hawthorniana attraverso Fanshawe e Wakefield, il personaggio che inesplicabilmente per lunghi anni sparisce nel nulla, dato per morto ma invisibilmente vivo non lontano dalla casa della moglie. Infatti, per chi conosce l'intenso, fondamentale rapporto di simbiosi e di identificazione che legò Melville a Hawthorne negli anni cruciali della sua rapida maturità d'artista durante la composizione di *Moby Dick* e che bruscamente s'interruppe e fu sigillato in un silenzio, un estraniarsi da parte di Hawthorne ben simile a una sparizione e a una morte in vita, l'attrazione che trascina il narratore verso l'amico scomparso è una sorta di viaggio agli inferi del proprio inconscio non dissimile da quello compiuto da Melville verso il suo modello, quell'Hawthorne al quale egli offrì, ricevendone un rifiuto, di scrivere la "storia di Agatha", cioè l'emblematico racconto di un abbandono e di una diserzione. Tutto poi nella stretta finale del romanzo appare indissolubilmente intrecciato col farsi stesso della sua scrittura, come in una ricapitolazione conclusiva che cita e riannoda temi degli altri due romanzi della trilogia, in un vorticoso e concatenatissimo precipitare dell'intera trama di finzioni speculari nel profilo autobiografico del narratore Paul Auster, nel problema della sua identità e delle sue radici. È una identificazione con la voce narrante già sintomaticamente apparsa in precedenza come una segnaletica nel corso della caccia a Fanshawe fino a Parigi e poi nel Sud della Francia, e poi di ritorno nuovamente in America, secondo un tracciato noto della

William Hurt e Harvey Keitel in «Smoke» di Wayne Wang

sua biografia, sin dai tempi di *L'invenzione della solitudine* (1982). Inoltre è in questa autobiografia, soprattutto incentrata sulla dolorosa, improvvisa "scomparsa" del padre, che appare per la prima volta, nella descrizione fatta della casa abitata durante il primo viaggio a Parigi a metà degli anni '60, il tema della camera chiusa, correlativo oggettivo di un io escluso e insieme monade inclusiva dell'universo intero, una «cosmogonia in miniatura comprendente tutto ciò che esiste di più vasto, di più distante, di più sconosciuto».

La solitudine dell'io, la chiusura nel suo mistero, è per questa via connesso al tema della ricerca del padre, al tema, cioè, se altri mai americano, della reinvenzione continua della propria storia e di un passato "assente", quasi che, per destino e per elezione, ogni avventura esistenziale consista nel tracciare i modi di un proprio romanzo di formazione ma anche, e forse soprattutto, come per l'Ismaele di Melville o l'Huck Finn di Mark Twain, nel rinvenire i tratti mitopoietici della propria partenogenetica origine. È, detto in altro modo, il tema della narrazione come *quest*, che, oltre a essere rivisitata nella forma autoriflessiva di una indagine sull'essenza della creatività artistica e sulla forma a un tempo aperta e cifrata d'ogni opera, Paul Auster affronta in maniera più schiettamente tradizionale, cioè in una dimensione in

Harvey Keitel e Jim Jarmusch in «Blue in the Face» di Wayne Wang e Paul Auster

cui il "nodo" mitico e archetipico della trama è calato, a tratti felicemente, in una più piana "verosimiglianza" realistica.

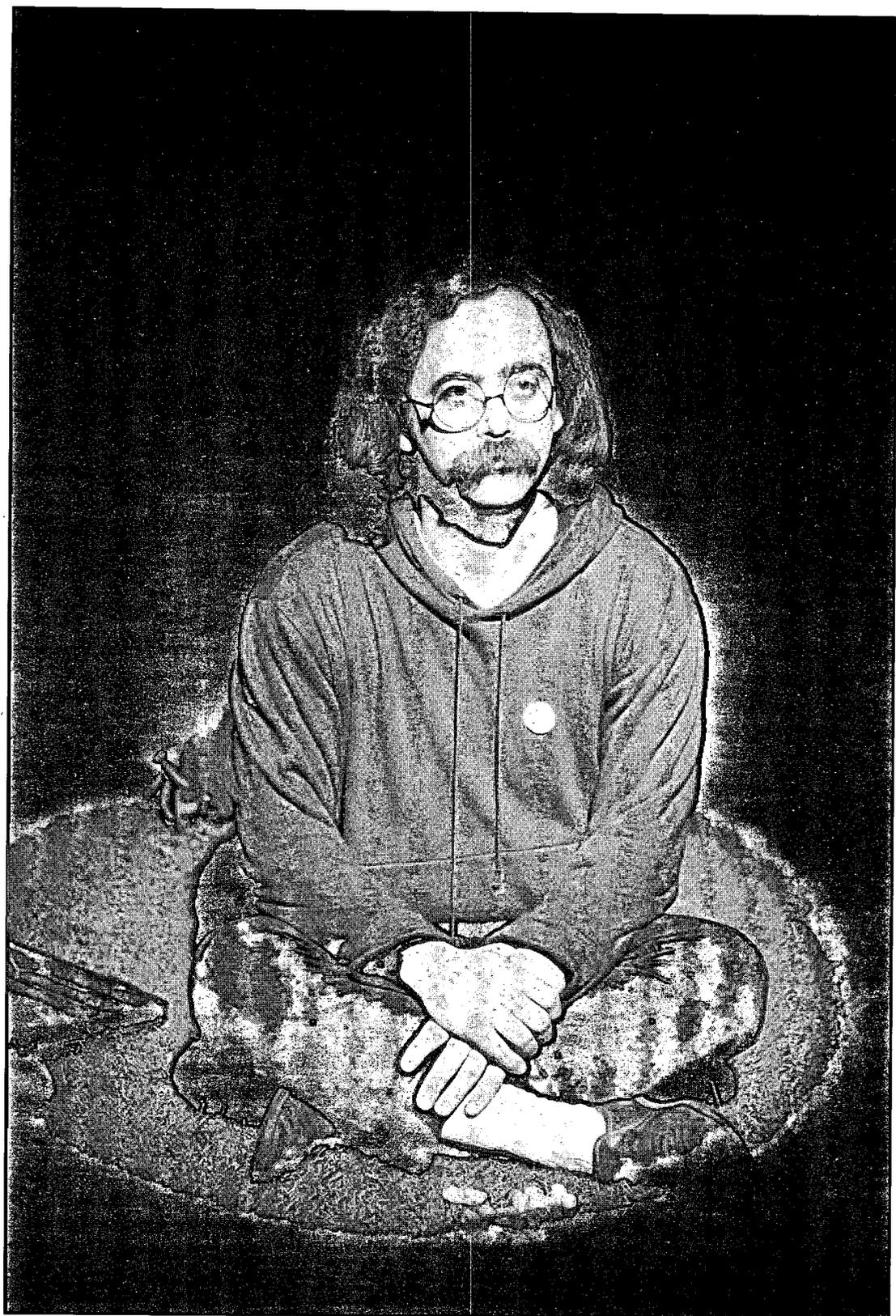
È il caso di *Mr. Vertigo* del 1994 (Einaudi, Torino 1995) che per molti versi è davvero una summa sapiente di *topoi* della tradizione americana e non solo di quella, con una affabulazione narrativa che convive tranquillamente col piacere del testo, della scrittura, persino della citazione, come nel nome del piccolo protagonista Walt Rawley che sembra richiamare per assonanza quello dell'elisabettiano Walter Raleigh, cortigiano, uomo di lettere, favorito della regina poi caduto in disgrazia, grande esploratore e uomo d'avventura. La storia del ragazzino orfano, senza passato e senza futuro nell'America desolata e violenta degli anni '20, che prodigiosamente impara a staccarsi da terra e a volare, grazie a una figura vicaria di padre, il maestro Yehudi, e trova una nuova famiglia nella pellerossa mamma Sioux e nel ragazzino nero Esopo, fragile nel fisico ma magico narratore di storie che lo accompagnano nella sua straordinaria esperienza, ha tutti gli ingredienti di una avventura iniziatica e di una favola su come l'America moderna potrebbe essere, e non è, terra di un sogno e di una saggezza ciascuno vissuti nel tempo che loro spetta, ma senza che, nel passaggio da un tempo all'altro, si smarrisca l'incanto del mito e della avventura della libertà. E l'azzardo, l'imprevedibile svol-

ta che il caso o il destino imprimono alla vita, costituiscono un altro modo, in Auster, per rivisitare, con tonalità simboliche e quasi metafisiche, il tema del viaggio, dell'itinerario *on the road* per un nuovo inizio o per un esito estremo, come in *La musica del caso* (Guanda, Parma 1990): qui i due protagonisti che la sorte bizzarramente accomuna, Jack Pozzi, giocatore di poker, e Jim Nashe, giovane pompiere di Boston, che racconta la storia, incontrano il vicolo cieco della loro avventura, di quella scorribanda per le strade d'America, nella mano di poker contro due ricchi eccentrici, in cui si giocano tutto, per poi essere costretti a innalzare un muro in un prato della Pennsylvania. È, come si vede, una trama nella quale, accanto alla tensione del thriller, si annodano altre inquietudini: la cecità del caso, innanzi tutto, ma anche l'ambiguo moto interiore che ce lo fa incontrare, quel che in noi asseconda il destino e che fa sì che esso si compia anche per oscure o inconsapevoli scelte e libertà da cui siamo mossi, insomma tutto l'implacabile groviglio, l'incastro inesplicabile che attanaglia le nostre vite. Può sembrare, forse, che questo complesso reticolo di strutture romanzesche nel quale la felicità dell'abbandono alla narrazione in sé e ai suoi risvolti mitopoietici è consapevolmente intrecciata alla riflessione sui modi stessi del narrare e infine sulla figura del narratore, sia del tutto estraneo al microcosmo umano ed esistenziale affettuosamente ritratto in *Smoke* o nel suo sequel, *Blue in the Face,* nei due film e nella relativa sceneggiatura (Einaudi, Torino 1995). Ma davvero non è così: nella lunga e bellissima sequenza finale in cui Auggie, a sua volta divenuto narratore fuori campo della propria storia, racconta la vicenda del portafoglio rubato e l'incontro di Natale con la vecchia nonna Ethel, il passato si fa presente e a questo modo autoreferenziale diventa il tema stesso del racconto natalizio dello scrittore Paul Benjamin. È il gioco di specchi che si instaura fra narrazione e scrittura, il tema che veramente emerge come fine di tutto, e cioè un racconto che è anche, in presa diretta, la storia di un racconto, la trama del suo stesso farsi, di quell'interscambio fra realtà e finzione che, a ben guardare, non è che *supreme fiction*, per dirla con Wallace Stevens, fagocitazione intera della realtà in una sua finzione al quadrato. L'identificazione finale dello scrittore Paul Benjamin con Auster diventa, così, esplicita: e tutto questo riprendendo il tema, se altri mai americanamente archetipico, non solo della ricerca del padre, ma soprattutto della paternità vera e di quella, infinita nelle sue varianti, putativa, e poi di identità perdute, e di simulacri delle medesime, in quel crocevia di un piccolo mondo metropolitano che è la tabaccheria d'angolo a Brooklyn. Qui, infatti, tutti i personaggi sono in qualche modo orfani di una parte di sé, sono, come l'Ismaele di *Moby Dick* (in una dimensione non più epica, naturalmente, ma ironicamente quotidiana) alla ricerca di se stessi, di fratellanze e di vincoli nuovi oltre quelli naturali, adulti e adolescenti, padri e figli, tutti costretti in una maturità difficile, monca, provvisoria.

Nel microcosmo di *Smoke* tutto è insieme perfettamente coeso nella sua autoreferenzialità formale e tutto è problematico, incerto, inconcluso nei sogni, nelle attese, nei disinganni e infine nell'avventura esistenziale dei personaggi, come già accade negli altri romanzi, in quella che è forse la vera cifra dell'universo narrativo di Paul Auster.

intervista

ta

in

Maurizio Nichetti

Maurizio Nichetti
Io e l'altro

a cura di Gianni Canova

Attore, regista, sceneggiatore. Cartoonist, mimo e clown. Autore di programmi televisivi di successo e realizzatore di spot pubblicitari. Nella sua carriera lei ha sperimentato tutti i generi dello spettacolo e si è misurato con una gamma molto ampia di linguaggi e di tecniche espressive. Da dove le viene questo eclettismo? Che tipo di formazione ha avuto?
Una formazione molto "normale". Vengo da una famiglia della piccola borghesia milanese del quartiere di Porta Vittoria: padre statale, madre casalinga e sarta a tempo perso. Non sono figlio d'arte, e neppure figlio di passioni cinefile. Ricordo però che fin da bambino mi piacevano i comici. Vedevo Stanlio e Ollio in tv e li imitavo. Mi piaceva far ridere. A scuola, fin dalle elementari, organizzavo recite e spettacolini. Poi al liceo (il «Leonardo da Vinci» di Milano) ho addirittura fondato una piccola compagnia teatrale con Stefania Casini, che era mia compagna di scuola. Ricordo che mettevamo in scena atti unici comici come *Una domanda di matrimonio* di Čechov.

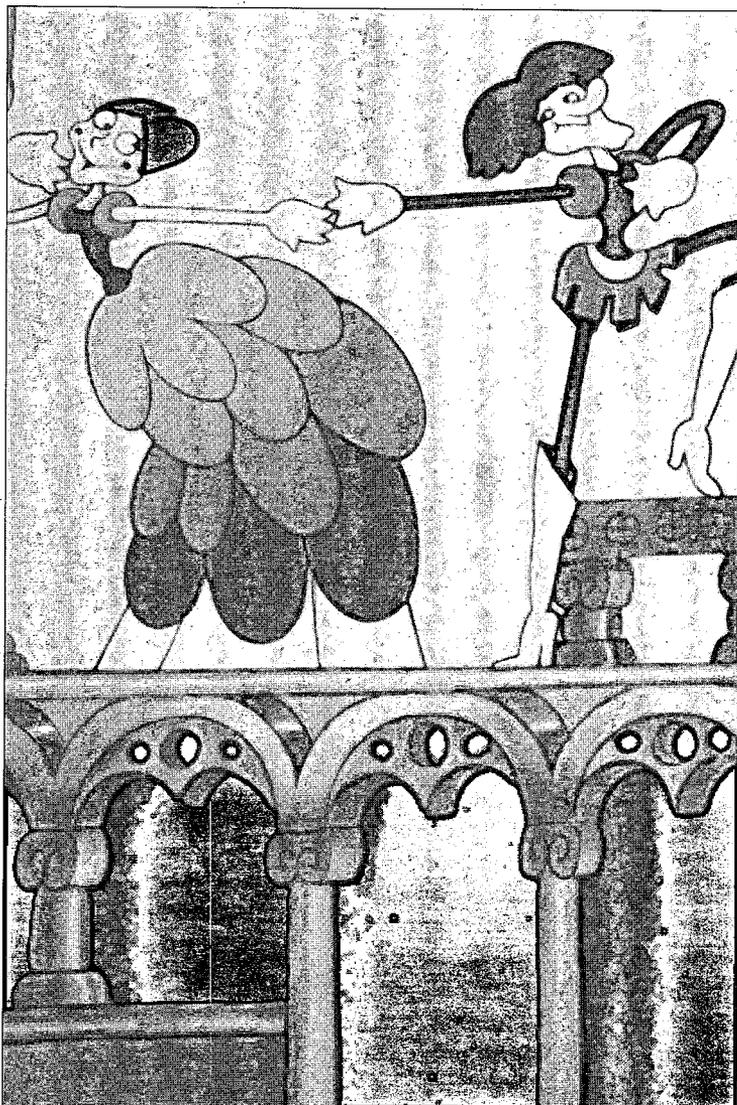
C'era qualche comico italiano che la colpiva in modo particolare?
Ricordo che mi affascinavano più le immagini che le parole. Più la mimica che le battute. Per questo ad esempio mi piaceva Panelli: certi suoi sketch nei panni dell'onorevole Spigazzi Salvia potrei rifarli ora, tanto li ricordo nitidamente. Mi interessavano molto meno, invece, i comici che puntavano tutto sul linguaggio verbale e sulla battuta.

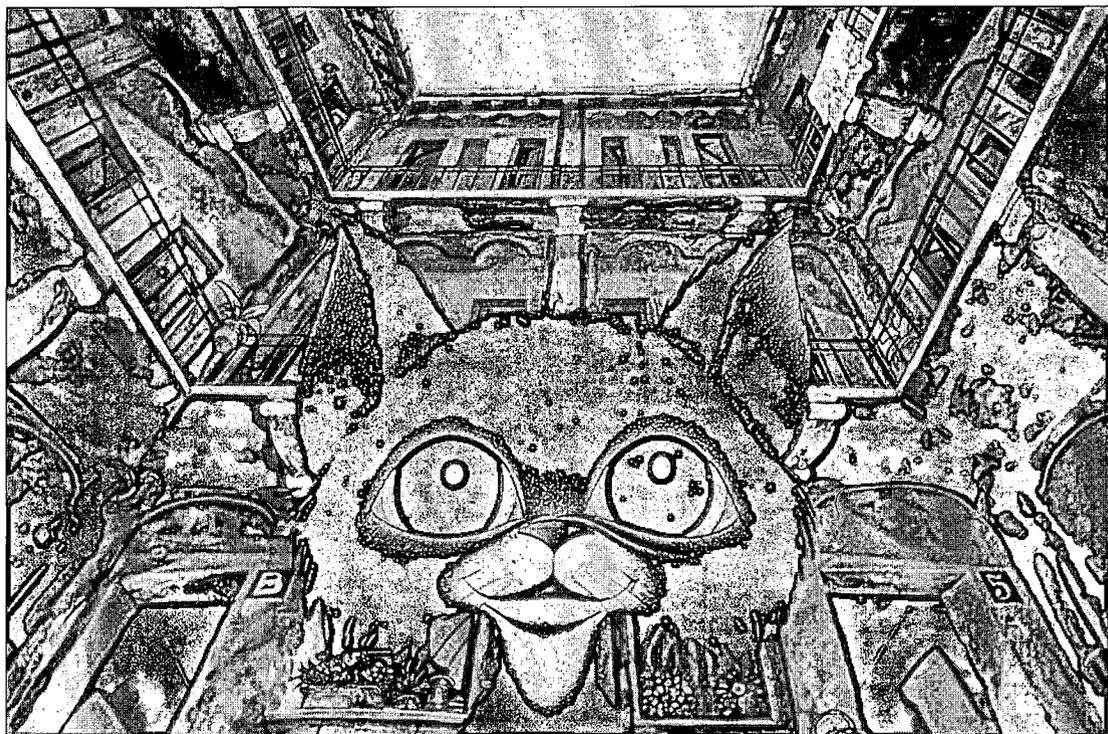
E i classici? Quando li ha incontrati?
Più tardi. Keaton ad esempio l'ho scoperto da adolescente. Mi colpiva il suo modo di muoversi e di agitarsi, mi folgoravano le sue invenzioni visive. I classici però non li ho mai "studiati": li ho assorbiti – come dire – "istintivamente", guardandoli in tv.

Invece ha studiato architettura...
Sì. Mi sono iscritto all'università nel 1967. Il primo anno ho fatto regolarmente i miei esami, poi sono felicemente "caduto" nel '68. Prima dedicavo il mio tempo libero a organizzare recite e sketch, poi l'ho dedicato alla politica. Come dire: dalla voglia di filodrammatica al desiderio di cortei... Del resto, soprattutto a Milano, il '68 era figlio del rigore, non amava il comico. E io, da bravo sessantottino, per un po' ho rimosso il lato comico della mia personalità. L'ho riscoperto tempo dopo perché avevo bisogno di guadagnare quattro soldi per mantenermi agli studi. In fondo fare piccoli spettacoli era meglio che lavorare in un supermercarto il sabato mattina a impacchettare verdura. Così ho cominciato: prima facendo il rumorista per la

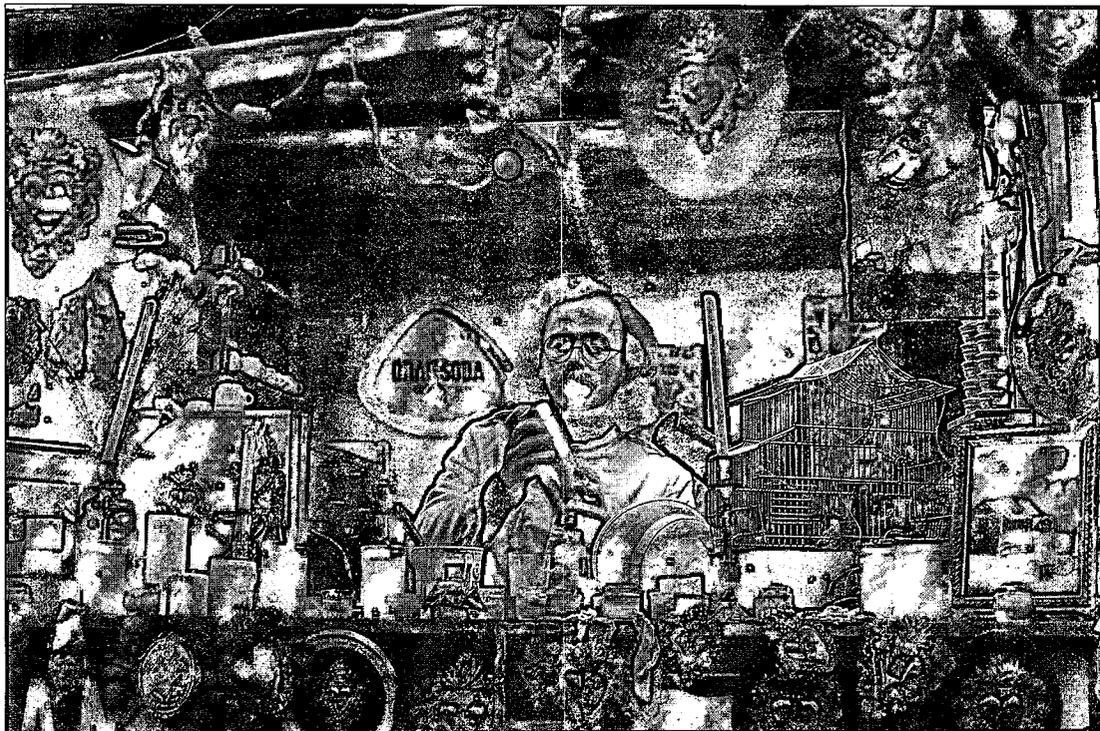
pubblicità, poi il battutista e lo sceneggiatore di spot.

Ma l'università l'ha terminata?
Si. Mi sono laureato con una tesi sul Futurismo e le avanguardie italiane del '900, preparata e discussa assieme a Stefania Casini. Ma non ho mai pensato di fare l'architetto: nelle mie condizioni, senza conoscenze e senza appoggi, la prospettiva migliore era quella di finire a fare il tiralinee in uno studio affermato. Il che, lo confesso, non mi allettava più di tanto...

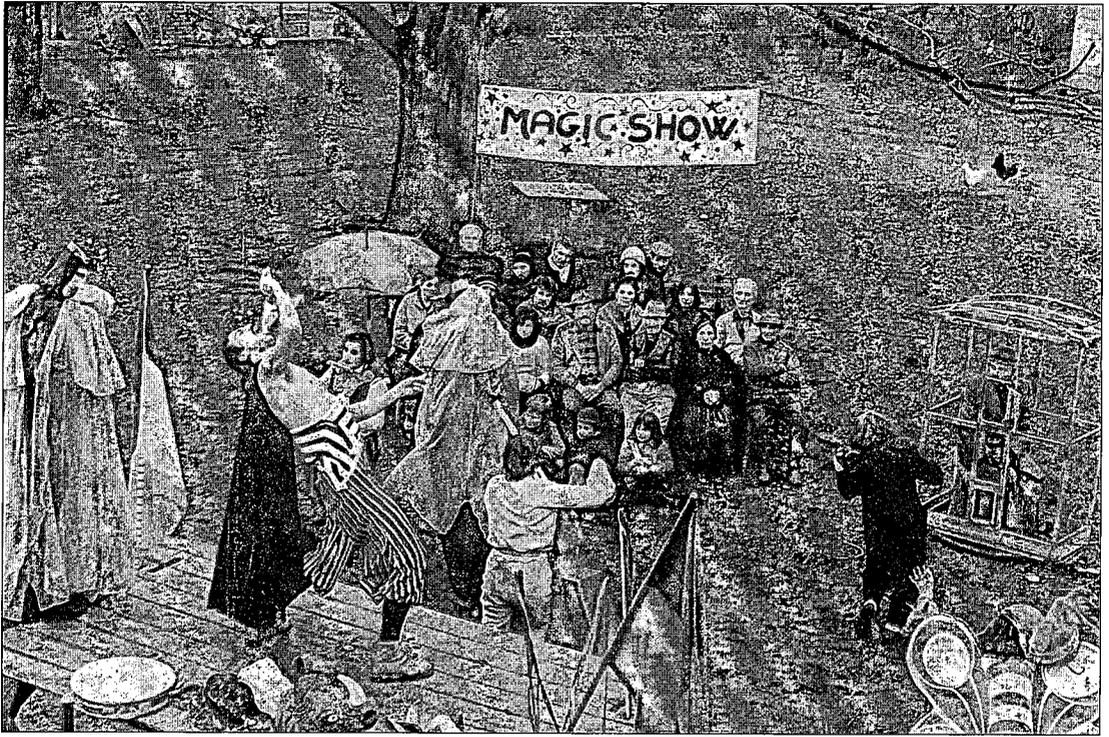
Al punto che nei suoi film ricorrono spesso punzecchiature ironiche (o autoironiche) rivolte proprio agli architetti "falliti": quello che è ridotto a fare il madonnaro in *Ho fatto splash*, o i due architetti gemelli (e perversi) che pagano Angela Finocchiaro per poterla spiare mentre fa la doccia la mattina in *Volere Volare*...
È vero, ma questi sono solo "divertissements". In realtà penso che tra il cinema e l'architettura ci siano numerosi punti di contatto. L'architetto è colui che deve mettere insieme un progetto, coordinare un cantiere, costruire una casa e realizzare un sogno. Il cineasta in fondo fa cose molto simili. Stare sul set è come agire in un cantiere. La differenza è che nel cinema costruisci cose effimere che devono sembrare vere, mentre l'architetto crea cose vere che devono durare nel tempo. Tra l'idea di costruire in cartapesta e quella di farlo con mattoni e cemento armato, io mi accorgevo che ero più affascinato dalla prima ipotesi. Mi attirava di più l'effimero.

«Allegro non troppo» di Bruno Bozzetto

Sta dicendo che in fondo l'architettura è una buona scuola per chi vuol fare il cinema?

«Allegro non troppo»

Per me lo è stata. Mi ha dato il gusto della costruzione e del progetto. È stata una scuola di organizzazione cinematografica. Prima di partire con un film, prima di aprire la voragine di un set, bisogna aver già disegnato la facciata. Questa cura della pianificazione mi viene, credo, proprio dall'architettura. Non ho mai mitizzato l'idea del cinema come avventura: non ci credevo e non ci credo, è una visione romantica. Oggi, poi, il cinema è più che mai una pianificazione di investimenti.

Nel suo cinema si nota comunque anche una specifica cura dello spazio, delle scene, delle location. Sopravvive, tra le righe, un certo sguardo da architetto...
Da questo punto di vista devo molto a mia moglie Maria Pia Angelini, che era all'università con me e che ha firmato le scenografie di tutti i miei film ad eccezione di *Ladri di saponette*, perché quando l'ho girato lei era incinta di quattro mesi. Insieme, abbiamo sempre cercato di creare degli spazi precisi anche se non scontati: in *Ratataplan* ci piaceva l'idea di mostrare l'una a ridosso dell'altra la Milano popolare delle case di ringhiera e quella ricca dei grattacieli e dei centri direzionali, in *Luna e l'altra* invece ci siamo misurati con la sfida di ricostruire gli anni '50 della nostra infanzia. Abbiamo scovato le nostre vecchie foto scolastiche e abbiamo cercato quelle facce, quei volti, quelle atmosfere: il panico per le bombe inesplose nei prati e l'allegria dei funerali comunisti con le bandiere rosse per le strade. Nessuna poetica da "amarcord", beninteso: oggi non c'è più spazio per un cinema che viva di ricordi. C'è spazio solo per un cinema che faccia girare vorticosamente dei ritmi e delle storie.

«Ratataplan»

Proviamo a ricapitolare: negli anni dell'università Nichetti preparava gli esami, faceva politica, lavoricchiava ai margini della pubblicità e sognava lo spettacolo...
Non solo: cominciavo anche a farlo. Nel frattempo mi ero anche iscritto alla scuola di mimo del Piccolo Teatro. Il corso aveva un orario flessibile e mi consentiva di non dover rinunciare a tutte le altre mie attività. Lì ho imparato a codificare una serie di cose che avevo già dentro, a migliorare la mimica e la gestualità. Nel giro di due mesi sono entrato nella compagnia del Piccolo e ho cominciato a portare in giro uno spettacolo di clown che si intitolava *Papà papà, voglio anch'io la luna*. Erano gli anni del "decentramento culturale" e andavamo in tourné nell'hinterland col circo Medini (lo stesso che mi ha prestato il cammello che si vede in *Luna e l'altra*). Tra *circenses* e *clownerie*, ho scoperto che provavo piacere nello stare davanti al pubblico e nel sentire che riuscivo a farlo ridere.

Come è avvenuto il passaggio dal teatro di mimo al lavoro come sceneggiatore nell'agenzia di Bruno Bozzetto?
Sono entrato alla Bozzetto nel '71 e ci sono rimasto fino al '78. Ho fatto lo sceneggiatore, l'attore e il regista, firmando tra l'altro la sceneggiatura di tre lungometraggi a disegni animati con il personaggio del signor Rossi e quella del film a tecnica mista *Allegro non troppo*, uscito nel '76. Fin dall'inizio, alla Bozzetto ho capito che il cinema mi offriva delle opportunità impensabili a teatro. Quando per la prima volta la mia faccia è finita sullo

«Ratataplan»

schermo in un cortometraggio (*Oppio per oppio*, 1972) ho avuto come una folgorazione: al cinema bastava uno sguardo per far ridere. L'amplificazione e l'impostazione stentorea della voce tipiche del teatro non servivano più. Servivano sguardi, tempi e ritmi. E la cosa mi affascinava moltissimo.

Per la Bozzetto Film ha curato anche la regia di alcuni spot commerciali?
Sì. Il mio primo "commercial" è stato per la Nolan. Si trattava di pubblicizzare dei nuovi parabrezza per motorini. Io ho risolto la cosa in chiave comica. Ho preso due attori del Piccolo di Milano, Gianfranco Mauri e Adriana Innocenti, e ho immaginato una storiella di questo tipo: lui arriva a casa ubriaco con il motorino dotato di parabrezza Nolan, lei – cerbera – lo aspetta col mattarello in mano, ma quando cerca di colpirlo il mattarello si infrange sul parabrezza. Lo slogan era più o meno: «Nolan – Soprattutto sicurezza» e il risultato finale piacque parecchio all'azienda, tanto che la Nolan mi commissionò poi la realizzazione di un film industriale sulla costruzione dei suoi caschi da motocicletta. Anche in questo caso, realizzai il primo film industriale comico, prendendo una coppia alla Stanlio e Ollio e facendole visitare la catena di montaggio della Nolan. Il film vinse un premio al Festival di Chicago del film industriale e mi aprì la strada alla realizzazione di altri prodotti di questo tipo. Per la Saila Menta, per la birra Heineken, per la Lloyd Adriatico. Per Saila Menta feci visitare la fabbrica da un Pierrot in bianco e nero che riprendeva i colori classici della caramella in questione. Erano anni in cui lavoravo tantissimo, sperimentavo in continuazione e mi sentivo curioso di tutto. Volavo a

Parigi per seguire i doppiaggi dei film del signor Rossi, tornavo e dirigevo uno spot, sistemavo una sceneggiatura, e intanto continuavo a occuparmi anche di teatro con la scuola di mimo *Quellidigrock*, che intanto avevo fondato con alcuni amici. Credo di aver imparato tantissimo: anche il mio cinema successivo è impensabile senza questo particolarissimo apprendistato.

Maurizio Nichetti sul set di «Ho fatto splash»

Il cinema arriva nel 1978 con *Magic Show*, prima "cellula" in 16 millimetri di quello che poi sarebbe diventato *Ratataplan*...

Sì. Da tempo avevo voglia di realizzare un film muto, ispirato alla logica delle "comiche finali", ma ambientato nella Milano contemporanea e con una presenza molto evidente del vissuto generazionale di quegli anni. Avevo visto le prime cose di Moretti e avevo chiaro in testa che dovevo fare una cosa completamente diversa: invece della parodia del parlarsi addosso in "sinistrese", volevo provare a fare una "fotografia" della stessa generazione utilizzando i linguaggi della tradizione comica e mescolandoli con invenzioni surreali che mi collocassero nell'ambito del fantastico. Condividevo con Moretti l'insofferenza per le parole inutili, per il linguaggio che perde senso: solo che lui reagiva ridicolizzando ed esasperando un certo tipo di vezzi verbali, io invece volevo non usare proprio le parole. *Magic Show* nacque così: 25 minuti autoprodotti, con cui convinsi poi il produttore Franco Cristaldi a finanziare *Ratataplan. Magic Show* rimase come

«Ho fatto splash»

episodio centrale di *Ratataplan*, anche se dovetti rigirarlo ex-novo, nonostante il budget ridottissimo, perché il mio episodio originario era stato realizzato d'estate, mentre tutto *Ratataplan* si svolgeva d'inverno.

Qualcuno ha scritto che il suo cinema, assieme a quello di Moretti, Benigni e Troisi, segna una sorta di congedo generazionale dai canoni consolidati e un po' consunti della commedia all'italiana. È d'accordo?
In linea di massima, sì. Non ho mai amato la "furbizia" dell'italiano medio rappresentata dalla commedia. Prendete i "mostri" di Sordi: nel momento in cui risultano risibili, vengono in qualche modo anche assolti. E la cosa non mi piace. Non ci piace. La filosofia del furbo che frega i suoi simili con la scusa dell'arte di arrangiarsi non appartiene né a me né alla mia generazione. Nei miei film – come del resto in quelli di Benigni, Moretti e Troisi – appaiono degli italiani che non si devono vergognare per come sono: un po' timidi, spesso a disagio con la società, aggressivi o sognatori, ma in ogni caso lontanissimi da quel modello di personaggio scaltro, ipocrita e sbruffone che era stato celebrato dalla cosiddetta commedia all'italiana.

I suoi primi film lasciano intravedere la volontà di sperimentare a tutto campo le possibilità tecnico-espressive del linguaggio cinematografico. Penso alla soggettiva del vecchio

«Domani si balla»

sonnecchiante in *Ratataplan*, al parto dal punto di vista del neonato all'inizio di *Domani si balla*, allo split screen e al piano sequenza di sei, sette minuti nella prima parte di *Ho fatto splash*. Perché nessuno si accorse, allora, di questa volontà di ricerca espressiva?

Credo che dipenda dal modo in cui fu accolto *Ratataplan*. La novità rappresentata da un film muto, privo di rapporti di filiazione diretta con la commedia all'italiana e legato piuttosto ai ritmi e ai modelli delle "comiche finali", fu tale da assorbire e cancellare ogni considerazione d'altro tipo. La critica non capì, allora, che io non nascevo come cabarettista televisivo, che non mi limitavo a mettere la macchina da presa davanti a me stesso mentre recitavo un monologo, come facevano invece altri comici miei coetanei. Quasi tutti sottovalutarono il fatto che per realizzare un film muto era necessaria una conoscenza molto precisa del montaggio, oltre che dei tempi e dei ritmi della gag visiva e del racconto visuale. Ci si limitò a dire che *Ratataplan* si ispirava a Chaplin, a Jerry Lewis e a Max Linder, e ci si fermò lì. Tutta la mia ricerca sulla "visività" purtroppo venne completamente rimossa o ignorata dalla critica. Nessuno si interrogò del resto neppure sulle modalità tecniche con cui avevo realizzato alcune delle mie gag: penso ad esempio alla scena dello specchio in *Ho fatto splash*, quando il mio personaggio e il suo riflesso speculare appaiono autonomi e, appunto, non "si rispecchiano". Allora non disponevo di tecnologie digitali, né potevo cavarmela soltanto con i mascherini. Così ho dovuto agire sulla scenografia: ho fatto costruire due bagni "speculari" e ho girato nel primo la scena con il mio personaggio e nel secondo la medesima scena con il suo "riflesso". È una soluzione artigianale, certo, ma funziona, è efficace. Bene: non solo nessuno l'ha apprezzata, ma non ci si è neppure chiesti come diavolo ero riuscito a realizzarla.

Mariangela Melato e Maurizio Nichetti in «Domani si balla»

Un altro aspetto molto interessante dei suoi primi film è la lucidità con cui vengono affrontati e rappresentati i nuovi linguaggi della società dello spettacolo: lo spot in *Ho fatto splash*, la neo-televisione in *Domani si balla*...

È vero, ma ciò non dipende da una mia particolare lungimiranza, quanto dal fatto che vivo a Milano. E a Milano la pubblicità e la televisione erano già egemoni, a differenza che nel resto d'Italia, all'inizio degli anni '80. La parodia dello spot in *Ho fatto splash*, ad esempio, nasce dalla mia esperienza diretta sul campo. Sul finire degli anni '70 avevo frequentato parecchio il mondo pubblicitario e avevo toccato con mano le innovazioni linguistiche e produttive che si stavano verificando: l'esterofilia montante, l'affermazione di modelli anglosassoni standardizzati nella recitazione, nel casting e nella fotografia. Era la morte di *Carosello*, era la vittoria delle multinazionali. Forse, erano i primi sintomi della "globalizzazione".

A cui lei reagiva con l'arma della parodia...

Nel caso di *Ho fatto splash* più che di una parodia si trattava di un'esasperazione comica di tutti gli aspetti "ridicoli" che mi era capitato di rilevare nella macchina pubblicitaria italiana di quegli anni. La scena del backstage dello spot all'Idroscalo di Milano nasce proprio dalla mia esperienza diretta nel settore: anche a me era capitato di legare le comparse con una corda e di farle correre attorno alla macchina da presa per non farle andare fuori fuoco, o di dipingere gli attori dalla cintola in su per farli sembrare abbronzati. Anch'io avevo incontrato sui set registi pubblicitari inglesi che non conoscevano una sola parola di italiano e che non sapevano letteralmente che fare.

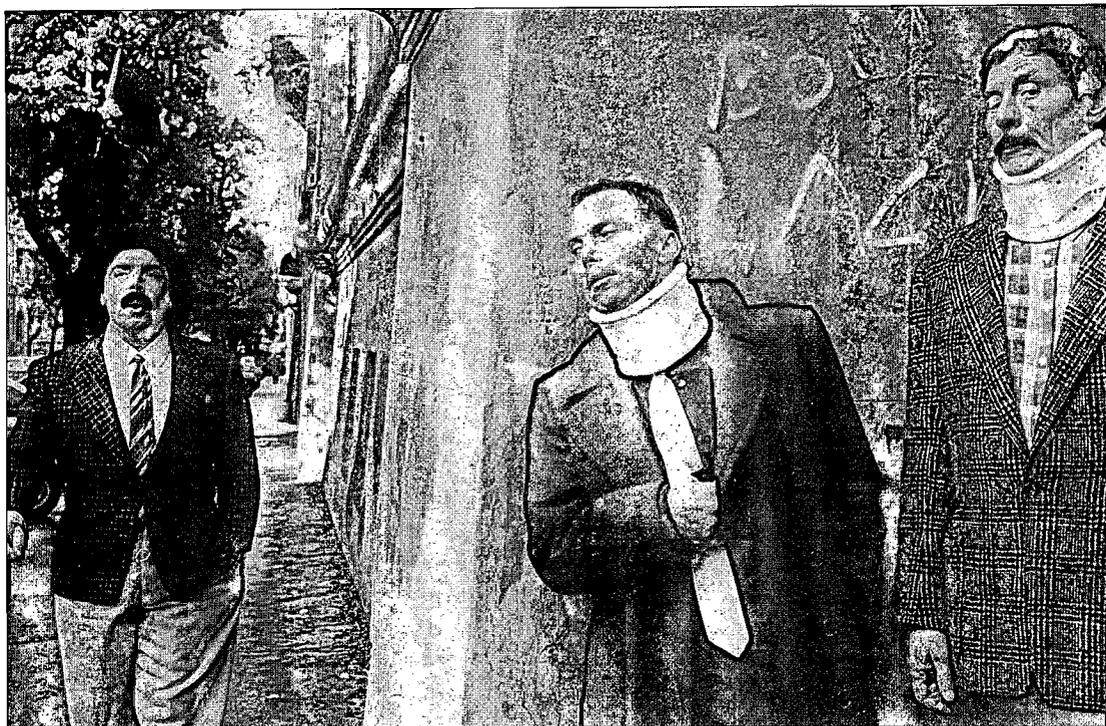
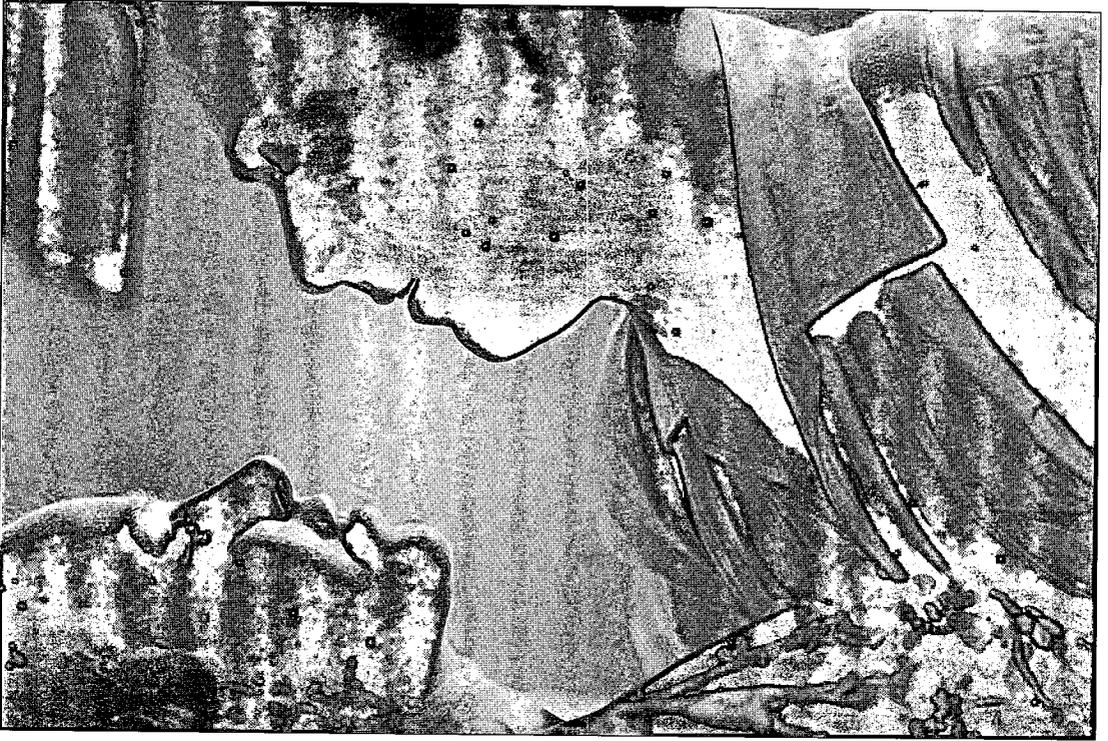
Maurizio Nichetti in «Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno» di Mario Monicelli

Gli spot di *Ladri di saponette* sono invece costruiti in modo diverso...
Certo: quelli sono verosimili. Sono "calchi" di spot veri. Le donne che cantano la *Carmen* sono il calco di uno spot Aiax, i bambini coi cappellini storti che inneggiano a una gomma da masticare riprendono l'analogo spot di un chewing-gum lanciato in quegli anni. In *Ladri di saponette* ho preso i cinque/sei generi pubblicitari più in voga e li ho rifatti. In modo verosimile, non parodistico. I prodotti, certo, sono inesistenti, ma l'effetto è assolutamente credibile. Volevo realizzare un film con spot "incorporati", in modo che durante un'eventuale messa in onda televisiva fosse difficile distinguere fra gli spot "veri" che interrompevano il mio film e quelli che invece facevano parte del film stesso.

Come dire: una critica "situazionista" alla pratiche di produzione del senso in tv. Rispetto al candore naïf della polemica antitelevisiva in *Domani si balla* è un bel passo in avanti...
Non sono d'accordo nel liquidare *Domani si balla* in maniera frettolosa. Certo, tra i miei film non è probabilmente il più riuscito. Ci sono errori di scrittura, di regia, perfino di casting. Eppure il tentativo di mescolare generi così distanti e per lo più irrelati come il musical, la fantascienza e la commedia non è privo di una sua certa originalità. Così come continuo a trovare divertente l'idea di rifare il *Viaggio sulla luna* di Méliès, musicato da Eugenio Bennato, per imbastirvi attorno una sorta di favola sul potere liberatorio del comico.

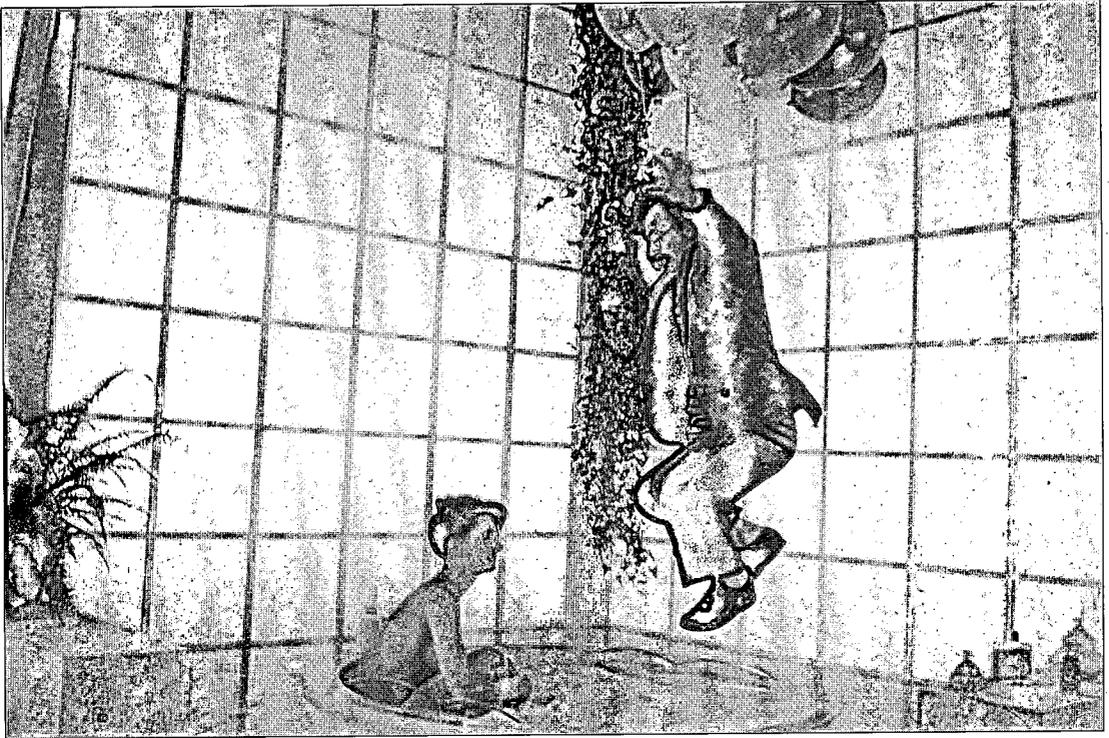
Locandina di «Il Bi e il Ba»

Più che una favola, *Domani si balla* sembra a tratti un vero e proprio apologo. Quasi una filosofia del comico secondo Nichetti: gli extraterrestri di Méliès portano sulla terra una comicità contagiosa e liberatoria, vengono censurati, bloccati e espulsi dai padroni della televisione, ma il loro "virus" sopravvive – attraverso la "mise en abîme" del finale – sugli schermi del cinema. È una lettura legittima?

In realtà non volevo fare grandi filosofie. Originariamente, *Domani si balla* doveva essere la storia dell'invasione della Terra da parte dei cartoni animati. Ma l'idea era troppo costosa da realizzare, e allora abbiamo deciso di fare invadere la Terra dalla musica e dal ballo, mentre lo spunto di partenza è sopravvissuto e confluito in *Volere Volare*, dove si racconta l'invasione non di un pianeta ma di un corpo da parte di un cartoon. Quanto a *Domani si balla*, avevo chiara una cosa: la tv si stava trasformando in un potentissimo strumento di controllo e di manipolazione dell'opinione pubblica. Nell'82 la cosa non era così scontata, c'era una distrazione totale e molto snobistica da parte degli intellettuali nei confronti del medium televisivo. Io conoscevo

«Il Bi e il Ba»

«Ladri di saponette»

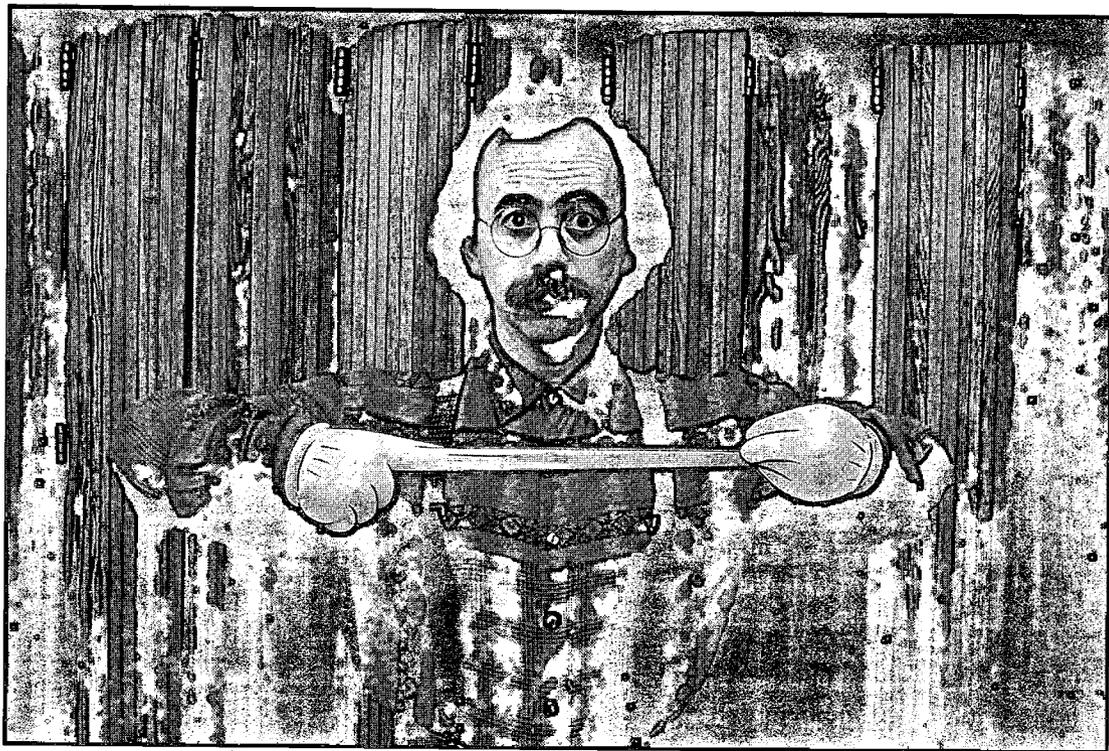
bene la realtà delle televisioni private lombarde perché nel '79 avevo realizzato un'inchiesta su quel mondo per conto della trasmissione televisiva di Renzo Arbore *L'altra domenica*. A Roma un analogo servizio aveva sortito effetti comici, nelle tv private capitoline si esibivano per lo più culturisti e spogliarelliste. A Milano no. A Milano le televisioni erano di Rusconi, Mondadori, Rizzoli e Berlusconi. E non facevano ridere. Avevano già teatri da duemila posti, più grandi di quelli della Rai. L'imprenditoria editoriale del Nord aveva capito che il futuro della comunicazione era nella tv e stava cercando di organizzarsi in questo senso. Io ho cercato di raccontare questo mondo – asettico, cinico, iper-professionale, a suo modo spietato – con la metafora di «Etere Tv». Ho tentato di raccontarlo in modo realistico, ma il pubblico e la critica, evidentemente, l'hanno trovato inverosimile. Forse non erano maturi i tempi.

A proposito di lungimiranza: a volte si ha l'impressione che lei davvero intuisca prima di tanti altri l'aria che tira, ma che poi le sue intuizioni vengano apprezzate in tutto il loro potenziale innovativo solo quando sono realizzate da altri, magari in America. Un solo esempio: in *Domani si balla* la gag della torsione delle braccia di Mariangela Melato sembra anticipare quel tipo di lavoro comico sul corpo che ha fatto la fortuna di un attore come Jim Carrey...

Certo: ma perché sia io che Jim Carrey partiamo dal modello e dalla lezione di Jerry Lewis. In quel caso, comunque, non c'era nessun effetto speciale. Era la Melato che aveva particolari abilità da contorsionista nelle braccia, e a me piaceva. Il mio gusto non è quello del cabaret: io amo piuttosto il circo, lo spettacolo da fiera. Anche se poi mi diverto a ambientare i

«Ladri di saponette»

miei *circenses* in scenari urbani il più possibile bizzarri. In *Domani si balla*, ad esempio, c'è una Milano architettonica del tutto inconsueta: abbiamo girato al quartiere Gallaratese, nell'insediamento realizzato da un grande architetto come Aldo Rossi, mentre la sede di «Etere Tv» è un edificio "futuristico" costruito da Guido Canella nel comune di Pieve Emanuele. Sono veri e propri "mostri" urbani, nel bene e nel male, e nessuno in precedenza aveva pensato di mostrarli sullo schermo...

Vorrei ragionare un po' sul suo personaggio filmico. Al di là delle differenze riscontrabili di film in film, mi sembra che il personaggio-Nichetti presenti delle caratteristiche recursive e ricorrenti. Ad esempio: produce sempre effetti distruttivi sui riti sociali (pranzi, matrimoni, cerimonie ecc.), mentre si integra perfettamente nei riti dello spettacolo. Che si tratti di uno spot, di una trasmissione televisiva o della replica di *La tempesta* shakespeariana messa in scena da Strehler, Nichetti viene assorbito dallo spettacolo, non lo distrugge...

Forse dipende dal fatto che nella vita io amo lo spettacolo e ho un'idiosincrasia piuttosto accentuata per i riti sociali. Soffro ai matrimoni, non riesco a star serio a un pranzo ufficiale o a una cerimonia formale. Tutto quello che è spettacolo invece mi piace, dall'opera lirica allo spot. Quanto al mio personaggio filmico, è soprattutto uno che si dà un gran daffare, che non sta mai fermo, che si agita in continuazione. Da *Ratataplan* a *Domani si balla*, i miei alter ego sembrano sullo schermo dei tarantolati. Ma anche il regista di *Ladri di saponette* e il rumorista di *Volere Volare* si muovono incessantemente, corrono, saltano, si spostano, non si fer-

«Volere Volare»

mano mai. Anche quando sono disoccupati (e lo sono spesso), non peccano certo di inedia o di inerzia. Forse è questa "esuberanza" vitalistica che fa scattare processi così intensi di identificazione generazionale da parte del pubblico.

Un'altra caratteristica peculiare del personaggio-Nichetti è un rapporto particolare con il fare, con la tecnica, con la manualità. Con gli utensili e con gli oggetti...
Certo. Il mio personaggio è attratto dagli oggetti, anche se poi spesso gli si rivoltano contro. Ma questo aspetto viene dalla tradizione comica. Viene da Keaton, viene da Tati. Che sono i grandi poeti della rivolta oggettuale, della confusione che nasce quando un oggetto sfugge al controllo.

E il suo rapporto con le donne? Con i personaggi femminili?
Le mie storie d'amore sono sempre state molto particolari. Al cinema, per lo meno. Non essendo un prototipo di latin lover, ho sempre avuto mediocri fantasie erotiche. Molto comuni, molto normali. Solo che per realizzarle, il mio personaggio ha quasi sempre bisogno di ricorrere al fantastico.

O al "doppio"?
Anche, certo. Spesso il mio personaggio delega a un "doppio" la gestione dei sentimenti e delle relazioni amorose. In *Volere Volare* per andare a letto con una donna mi devo trasfor-

Mariella Valentini e Angela Finocchiaro in «Volere Volare»

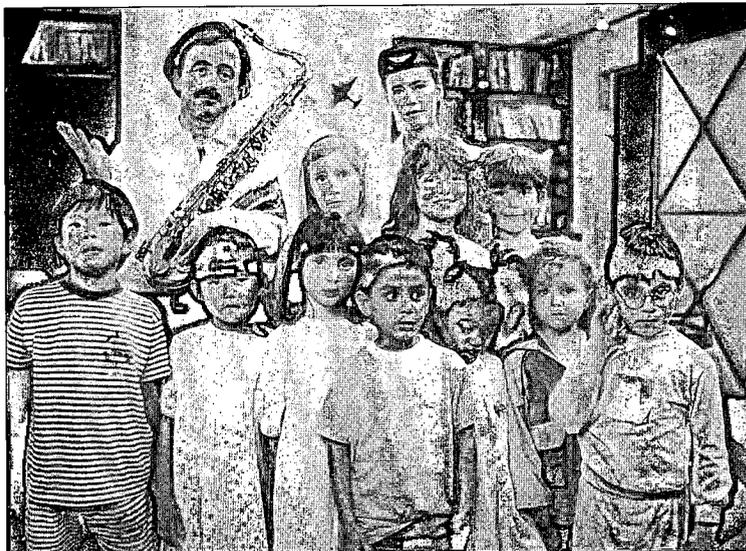
mare in un cartone animato. In *Luna e l'altra* non mi sdoppio ma vengo sedotto dall'ombra (cioè dal "doppio") della donna che amo. Del resto già in *Ratataplan* costruivo un robot con le mie fattezze per conquistare la "bellona" del caseggiato interpretata da Edy Angelillo, anche se poi di fatto io finivo a rotolarmi tra gli stracci con una donna dalla bellezza molto più discreta come Angela Finocchiaro. Non ho mai amato le pin-up. Quando ne ho messo in scena una, come la testimonial dello spot in *Ladri di saponette*, ho fatto in modo che sembrasse un'aliena. Quando Piermattei se la porta in casa, è come se in quella modesta abitazione in bianco e nero entrasse una specie di E.T. In quel caso poi l'idea di mettere una tipica bellezza degli anni '80 in un contesto pauperistico da anni '40 era uno dei motivi per cui ho fatto il film. Mi piaceva l'idea di giocare visivamente e concettualmente su questa "asincronicità".

Del resto, anche in *Ladri di saponette* il personaggio-Nichetti si sdoppia: da un lato il regista del film che interpreta se stesso, dall'altro la maschera pseudo-zavattiniana di Piermattei alle prese con il "calco" di *Ladri di biciclette*...
Piermattei inizialmente non doveva essere interpretato da me. Avevo pensato prima a Paolo Hendel, poi a Sergio Castellitto, ma con nessuno dei due ero riuscito a chiudere. Cercavo un attore con una faccia "neorealista", ma non lo trovavo. Passavo le notti con gli occhi sbarrati a chiedermi chi potesse essere, ma nessuna soluzione mi convinceva. Avevo bisogno di un "buono" con la faccia onesta e pulita, ma non troppo famoso: un po' l'equivalente di quello

Renato Scarpa, Maurizio Nichetti e Milena Vukotic in «Stefano Quantestorie»

che Lamberto Maggiorani era stato nel film di De Sica. Non potevo neppure pensare di prendere qualcuno “dalla strada”: oggi l’“uomo qualunque”, abituato a essere protagonista in televisione, è più attore di un professionista. Se lo metti davanti a una telecamera o a una macchina da presa, “recita” come se si trovasse al *Gioco delle coppie* o ospite di Iva Zanicchi a *O.K. il prezzo è giusto.* È tremendo, ma è così. L’ingenuità degli anni ’50 è diventata falsità, affettazione, artificio. Insomma: non sapevo come risolvere il problema. Finché una notte mia moglie, stanca di vedere che mi arrovellavo insonne e non la lasciavo dormire, l’ha buttata lì: «Ma tagliati i baffi e fallo tu!». La mattina dopo avevo deciso, l’ho fatto io. Ed è una delle cose di cui sono più orgoglioso come attore.

Ripensando invece alla sua filmografia come regista, si nota uno scarto abbastanza netto fra i primi tre film e quelli successivi. La differenza riguarda principalmente il piano della scrittura: all’inizio gli intrecci sono molto esili, poi diventano sempre più pensati e complessi. Come mai?

I miei primi due film erano più che altro un accumulo di situazioni e di gag. Quasi dei cortometraggi aggregati. In *Domani si balla* invece la storia c’è, ma è talmente sopra le righe da risultare per certi versi impalpabile. Le cose cambiano con *Ladri di saponette*: la differenza è che una volta partivo dalle gag per costruirvi attorno una storia, mentre ora parto dalla storia per metterci dentro delle gag. Il rischio è che se hai una storia che funziona, a volte ti sembra quasi di rovinarla con un eccesso di gag. Per questo, forse, qualcuno ritiene che i

«Stefano Quantestorie»

miei ultimi film siano meno "comici" dei primi.

In ogni caso si tratta di una comicità diversa. Penso ad esempio al tipo di personaggi e di situazioni che vengono messi in scena in un film come *Volere Volare*...
In *Volere Volare* sono abbastanza soddisfatto soprattutto del personaggio di Angela Finocchiaro. Per rendere verosimile una figura femminile che accetta di innamorarsi di un cartone animato avevo bisogno di un personaggio che avesse a che fare già di per sé con stranezze e bizzarrie. Non volevo che fosse una bruttina senza uomini, una di quelle che pur di avere un partner poteva accontentarsi anche di un cartoon. Volevo che fosse una bruttina con tanti uomini. Mentre stavo pensando al film mi capitò di vedere *La lettrice* di Michel Deville, con Miou Miou che si fa pagare per intrattenere persone diverse leggendo loro pagine di libri. Trovavo Miou Miou di un erotismo assoluto: quel piccolo spacco nella gonna che lei chiudeva e schiudeva leggendo era straordinario. Molto meglio di dieci Tinto Brass. Bene: il personaggio di Angela – morale, ma mercenaria – nasce da questo modello. Quanto alla bizzarria delle sue performance da "assistente sociale", credo che si inserisca nella mia riflessione sullo strano rapporto che tutta la mia generazione intrattiene con il lavoro e con la necessità di inventare nuove forme e figure professionali.

Il suo film generazionale, però, resta *Stefano Quantestorie*...
Certo. L'ho scritto e pensato all'inizio degli anni '90, quando la mia generazione cominciava a tirare il primo bilancio consuntivo della sua esistenza. Mi chiedevo: come sono finiti, da grandi, quelli che come me "hanno fatto il '68"? Vent'anni prima eravamo tutti negli stessi cortei e credevamo più o meno negli stessi ideali. Oggi, invece, ci sono quelli che sono finiti in carcere e quelli che si sono arricchiti. Quelli che hanno avuto figli e quelli che hanno scelto di non averne, quelli che vivono da "single" e quelli che continuano a coltivare belle speranze. Non volevo rifare *Il grande freddo*, beninteso. Volevo semplicemente raccontare la diaspora esistenziale di una generazione. E sottolineare il fatto che spesso la scelta di una strada invece di un'altra dipendeva da fattori assolutamente casuali. In questa chiave, raccontare sei diverse vite possibili dello stesso personaggio poteva anche voler dire che a partire dalle medesime premesse e dalla stessa giovinezza si poteva diventare indifferentemente un carabiniere o un rapinatore. Certo, l'intreccio di *Stefano Quantestorie* è molto complesso, ma io ho sempre avuto l'anima di chi fa i giochi enigmistici. Mi piace giocare

con le storie. Mi piace pensare che le storie non finiscano mai. In *Stefano Quantestorie* l'effetto speciale è la storia stessa.

Certa critica però l'ha accusato di cerebralismo...

Sì, e ha tirato in ballo Pirandello e i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Mi sembra banale, è il modello più scontato. Avrei trovato più interessante un critico che citasse, poniamo, Queneau. Ma non mi arrabbio: anche i critici fanno il loro mestiere come sanno e come possono. Quel che non capisco però è perché di fronte a *Ladri di saponette* molti critici mi chiedono se mi sono ispirato al Woody Allen di *La rosa purpurea del Cairo*, mentre nessuno ricorda che lo stesso Woody Allen si è probabilmente ispirato a sua volta a un vecchio film di Keaton in cui il personaggio entra e esce dallo schermo con un'inquadratura quasi identica alla sua.

Paolo Villaggio in «Palla di neve»

Il fatto è che rielaboriamo tutti dei modelli precedenti. Mi sarebbe piaciuto che di fronte al Woody Allen di *Tutti dicono I Love You*, e in particolare alla scena del balletto con la donna che vola, qualcuno avesse ricordato che qualcosa di molto simile c'era già in *Volere Volare* di Nichetti. Ma sarebbe chiedere troppo: diamo tutti per scontato che gli italiani vedano i film americani, ma non viceversa. E invece le cose non stanno così. Ne ho le prove. *Che vita da cani!* di Mel Brooks ha un balletto di tre minuti tra gli stracci che viene indiscutibilmente da

Monica Bellucci in «Palla di neve»

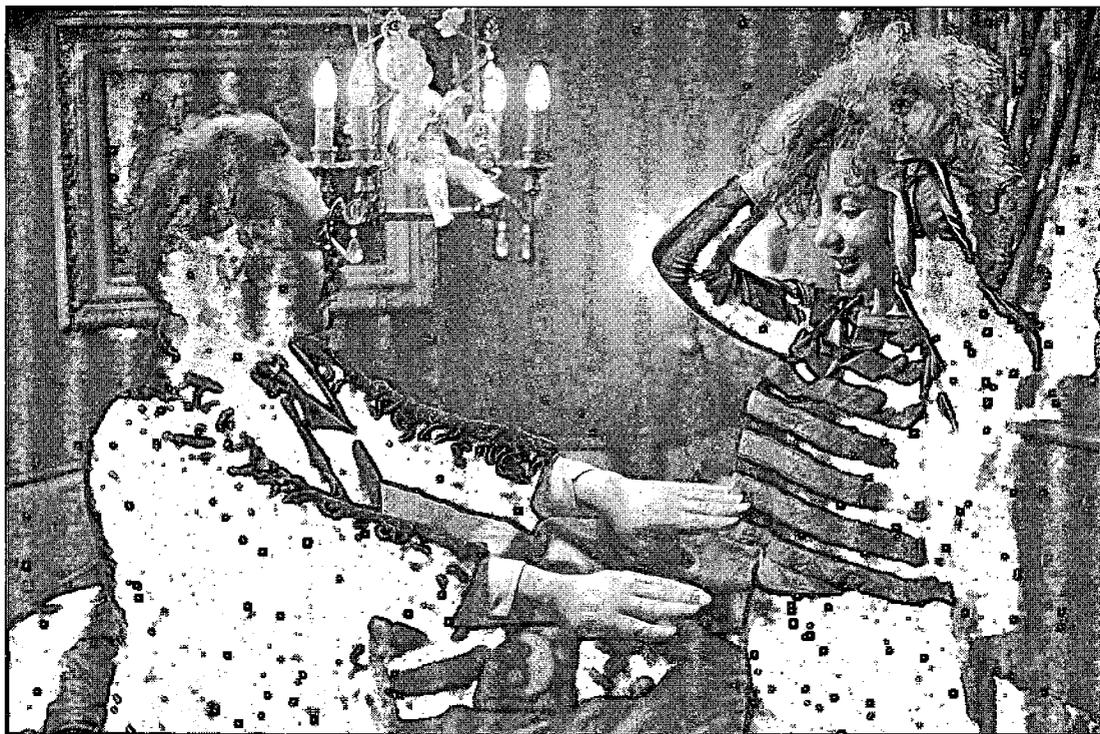
Ratataplan, perfino con le stesse inquadrature. E *Ratataplan* – non dimentichiamolo – è uscito in America, ed è stato visto anche dalla gente di cinema. *La famiglia Addams 2* ha tutte le gag del neonato che si mette nei guai di *Ladri di saponette*. E *La famiglia Addams 2* è stato realizzato due anni dopo l'uscita del mio film negli Usa. Non sto dicendo che mi hanno copiato, beninteso. Né mi interessa polemizzare su questo terreno. Sono cose nell'aria. Vorrei però che almeno si riconoscesse che le mie idee sono in sintonia con quel che si pensa e si produce anche in America. In Italia invece abbiamo il malvezzo di credere che quel che un autore cerca di fare è già stato comunque realizzato altrove. Siamo cronicamente autolesionisti.

A proposito di *Luna e l'altra*, lei ha parlato esplicitamente di «neorealismo fantastico». Che cosa intende precisamente con questa formula?
Intendo alludere a un cinema che sappia raccontare la realtà senza rinunciare alle prerogative della fantasia. Credo che oggi il "neorealismo fantastico" sia l'unica strada possibile per il cinema europeo. *Toto le héros* e *Delicatessen*, *Il marito della parrucchiera* e *La lettrice*, così come Greenaway, Kusturica e Almodóvar vanno tutti in questa direzione. Nessuno si permette di essere soltanto "realista", ognuno ci mette un tocco di personale follia. Il realismo, del resto, oggi passa inevitabilmente per la tv. È la televisione che racconta il reale in presa diretta, il cinema deve diventare un'altra cosa. Al cinema il fantastico è ancora possibile. Io cerco di lavorare in questa direzione: racconto la realtà, ma con il linguaggio dell'invenzione e

«Luna e l'altra»

della fantasia. Una delle cose di cui sono particolarmente orgoglioso è che nessuno dei miei film potrebbe essere preso per un servizio o per un reportage della tv.

Lei ha lavorato a lungo anche per la televisione. Che giudizio retrospettivo si sente di dare oggi di questa esperienza?

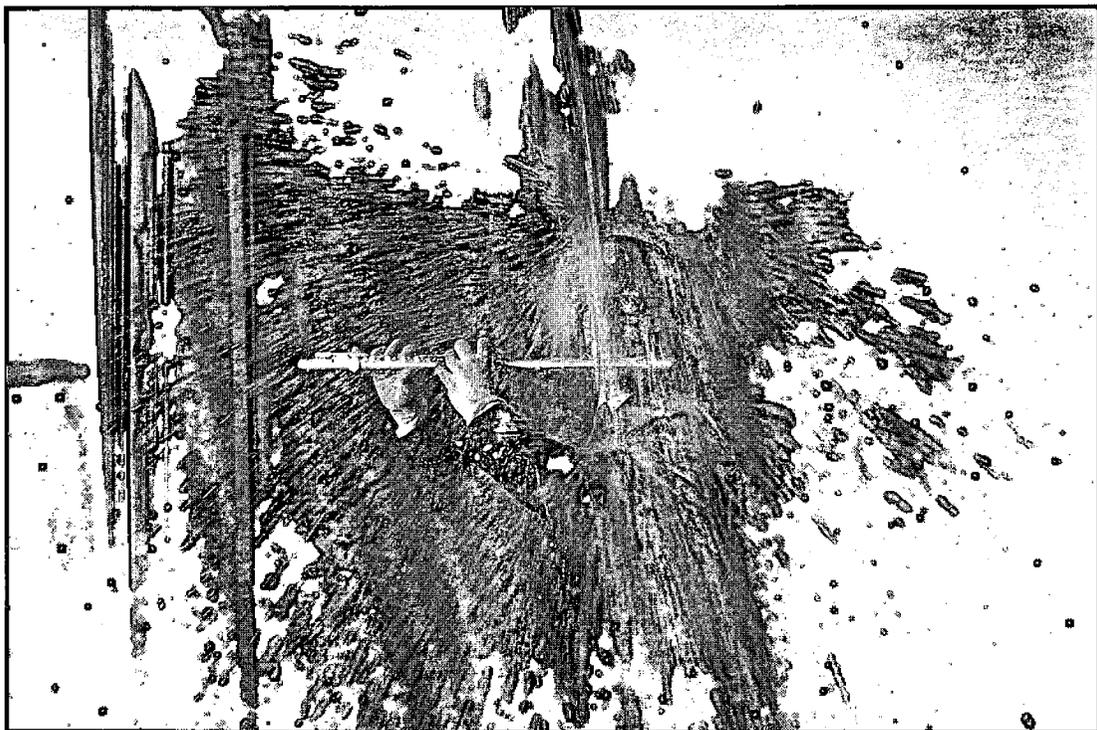
Molto positivo. Per *Quo vadiz?,* nel 1984, ho registrato tredici puntate di un'ora e mezza l'una, trasmesse con cadenza settimanale. Non avevo ancora capito, allora, che la televisione va rifatta sempre uguale. Così in ogni puntata del programma c'erano ogni volta cose nuove. Sketch, numeri, balletti. Molte delle trovate di *Quo vadiz?* sono poi diventate trasmissioni televisive autonome, come ad esempio *Paperissima.* Di alcune innovazioni sperimentate in quell'occasione sono particolarmente fiero: ad esempio l'idea di interagire con personaggi rinchiusi dentro monitor televisivi, o l'uso del chroma key e della tecnologia digitale in chiave realistica. Molto divertenti erano anche gli sketch realizzati da Gabriele Salvatores: prendevamo la colonna sonora di una puntata di *Dallas* e la montavamo su immagini di case di ringhiera milanesi, filmate appunto da Gabriele. L'effetto dissonante era assolutamente comico: sentivi le voci dei doppiatori di J.R. e di Sue Ellen che parlavano di pozzi di petrolio e intanto vedevi immagini di ordinaria quotidianità ambrosiana. Abbiamo inventato molte cose a *Quo Vadiz?.* Forse troppe. Abbiamo scoperto talenti: Chiambretti, ad esempio, ha esordito con noi. Ma la fatica per produrre una programma così era davvero improba. Ed era sbagliato puntare sull'innovazione continua. Il modello vincente di tele-

Maurizio Nichetti e Iaia Forte in «Luna e l'altra»

visione era quello della reiterazione perpetua praticato da *Drive in*, che era nato più o meno nello stesso periodo. Loro, con molta meno fatica, hanno avuto successo ripetendo ogni volta gli stessi tormentoni. Noi invece abbiamo mollato il colpo. Oggi non rifarei più un'esperienza così. Ma forse non me lo consentirebbero neppure: la televisione di oggi cerca soltanto il "format" da ripetere all'infinito.

E l'esperienza della diretta televisiva con *Pista!*?

Era un esempio di tv per ragazzi mandata in onda da Raiuno nel 1986, nella fascia pomeridiana. Anche questa è stata un'esperienza entusiasmante ma faticosissima: tre ore in diretta, per cinquantaquattro settimane consecutive, sono davvero una bella prova di resistenza. Tra animazioni buffe e cartoni animati, abbiamo messo a fuoco un prototipo di trasmissione per ragazzi che è stato copiato poi decine e decine di volte da tutti, a cominciare da *Solletico*. Credo che nel complesso la televisione mi abbia aiutato a rivalutare il mestiere rispetto all'arte. Non credo più al mito dell'Autore che cala dall'alto la sua opinione sul mondo. Credo che per chi si esprime con i linguaggi audiovisivi la tecnica e il mestiere non siano difetti ma pregi.

Lei ha anche diretto due film – *Il Bi e il Ba* (1985) e *Palla di neve* (1995) – senza interpretarli. Nella sua filmografia sono un po' dei massi erratici, non si sa bene dove collocarli. Lei come li giudica?

Li ho diretti con lo stesso impegno di tutti gli altri miei lavori, anche se non ho avuto il control-

«Luna e l'altra»

lo totale su scenografie, costumi e cast. Si tratta evidentemente di film su commissione, e come tali vanno considerati. Per quanto riguarda ad esempio la sceneggiatura, c'è qualcosa di mio in entrambi i film, ma nel rispetto assoluto dei personaggi di Nino Frassica e di Paolo Villaggio, cioè delle "star" attorno a cui era stata costruita l'operazione produttiva. *Il Bi e il Ba* mi incuriosiva perché vedevo in Frassica l'erede di un tipo di comicità alla Totò: mi piacevano i suoi giochi linguistici, le sue acrobazie con le parole, il suo *grammelot* all'insegna del nonsense. L'episodio del film in cui Frassica va all'ufficio oggetti smarriti, stordisce l'impiegato addetto con la sua logorrea e si fa dare tre pacchetti non suoi è davvero degno del miglior Totò. Al di là di questo, mi piace comunque pensare che con questi due film sono – come dire – "entrato nel cinema". Cioè in quella macchina produttiva per cui ti si dice che c'è questo film da fare, con questi (pochi) soldi, e tu lo fai. Con tutta la cura possibile. Ma anche con la consapevolezza che, mentre stai girando, poniamo, *Palla di neve* a Santorini, saresti un demente a pretendere di bloccare le riprese solo perché non hai il sole giusto o il particolare giusto in scenografia. Il cinema è anche questo: una macchina che ti impone di arrangiarti. Sempre e comunque. Con *Palla di neve*, comunque, mi sono sentito più a mio agio che con *Il Bi e il Ba*: innanzi tutto perché è una favola, e quindi mi è più congeniale. E poi perché sento la comicità di Villaggio più vicina alla mia di quanto non sia quella di Frassica.

Anche in questo caso la critica ha parlato di un tentativo mal riuscito di rifare all'italiana un successo hollywoodiano come *Free Willy*...

Se sia un film riuscito o no, non sta a me dirlo. Quel che posso dire è che abbiamo girato in condizioni pazzesche, sotto la grandine, con un freddo cane, senza troupe subacquee, con i motoscafi a disposizione per un solo giorno di riprese, eppure ci siamo divertiti. Non avevamo neppure un beluga sul set, anche se poi in fase di lancio io ho sostenuto – mentendo – che ne avevamo tre. Figuriamoci: il beluga non è un animale che possa sopravvivere in acque come quelle del Mediterraneo. I bambini venivano sul set avvolti in pesanti plaid di lana, poi – visto che il film aveva comunque un'ambientazione estiva – se li levavano, si mettevano il costume da bagno e recitavano battendo i denti per il freddo. Ho imparato che il cinema è anche questo.

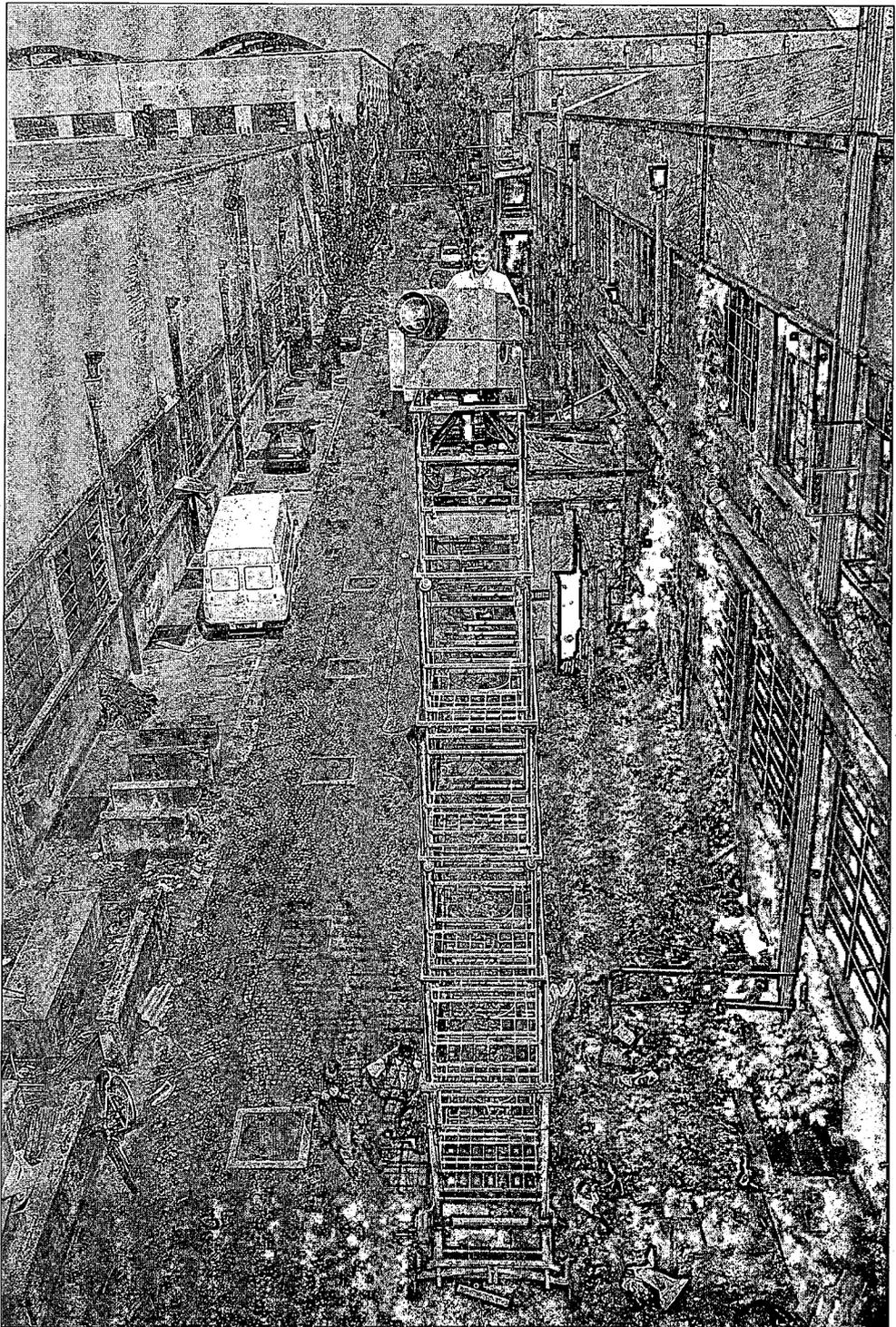
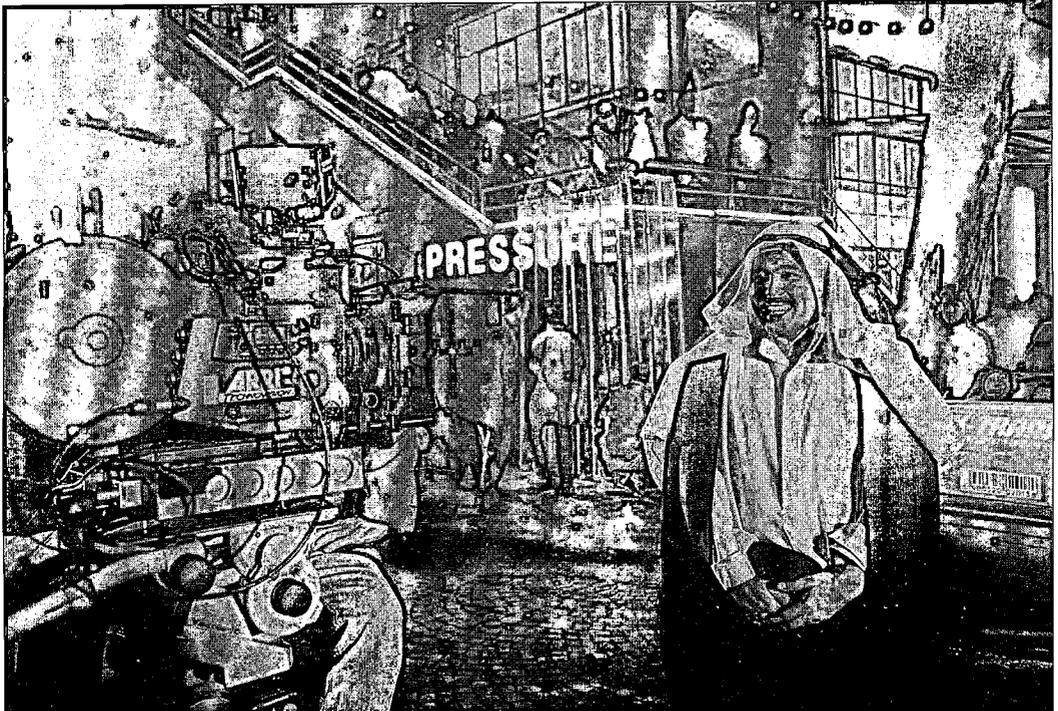
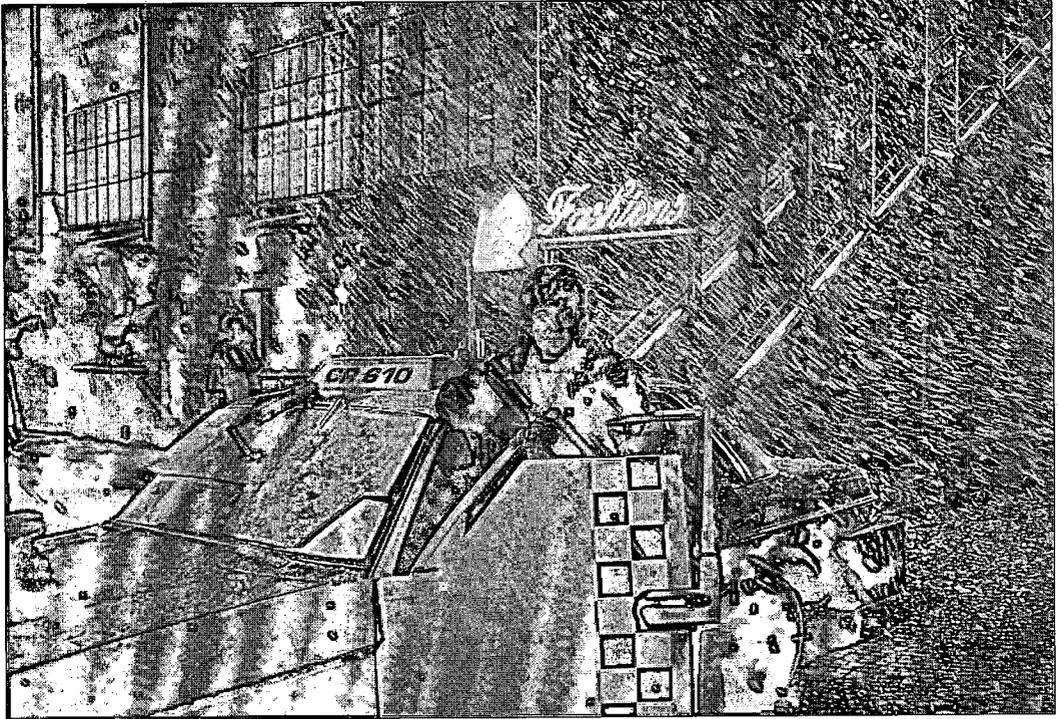
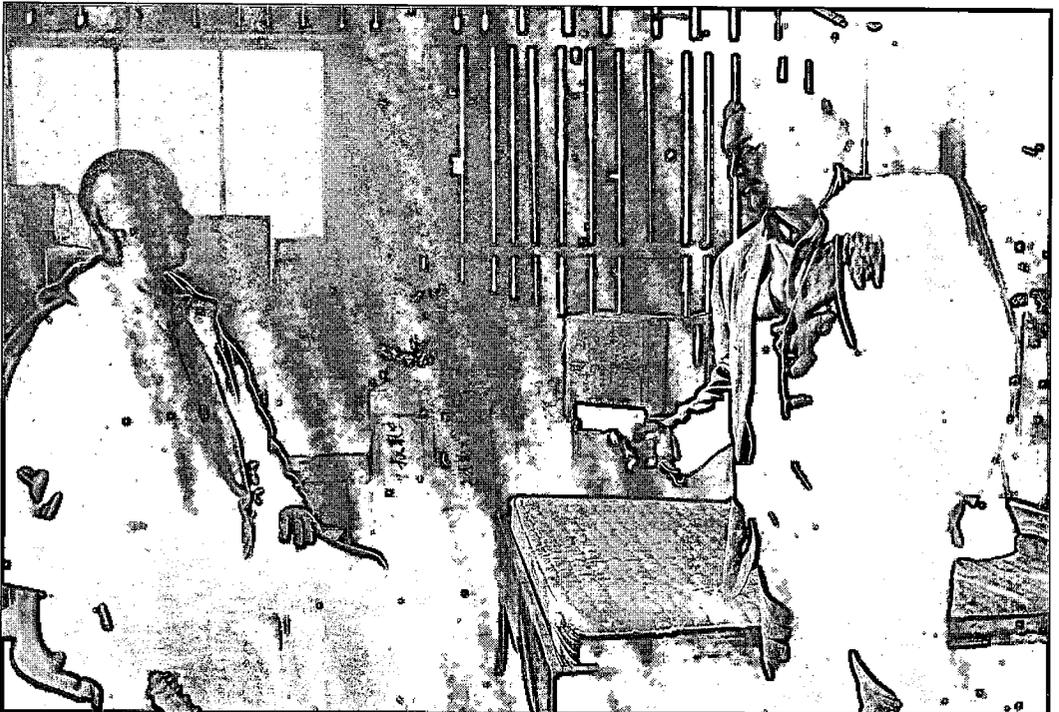
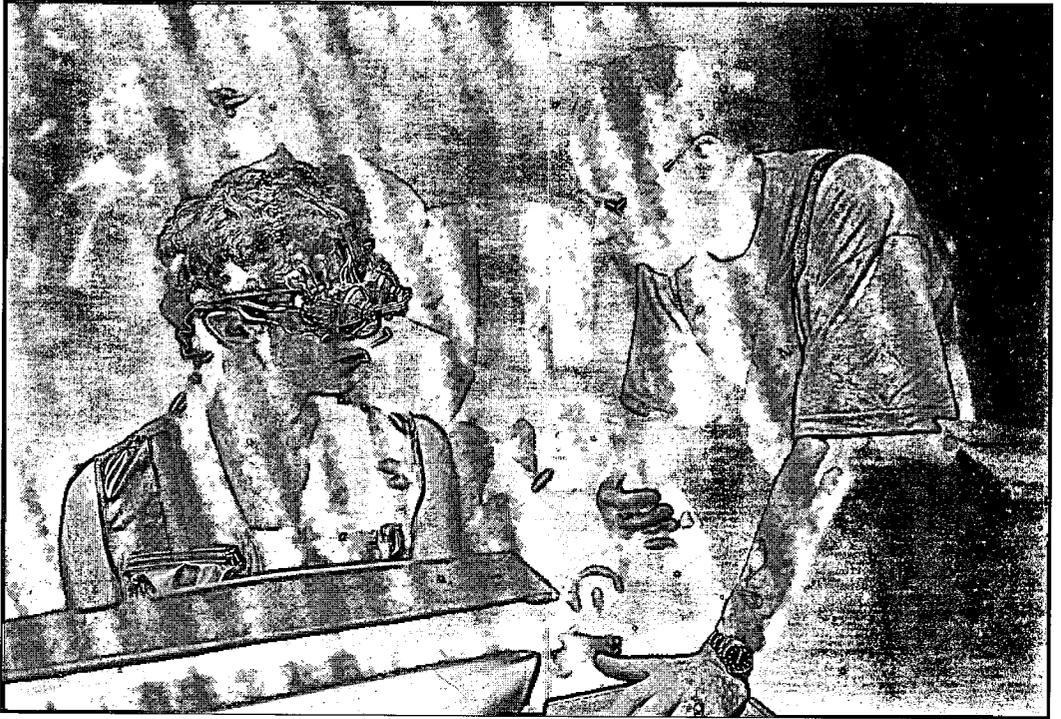
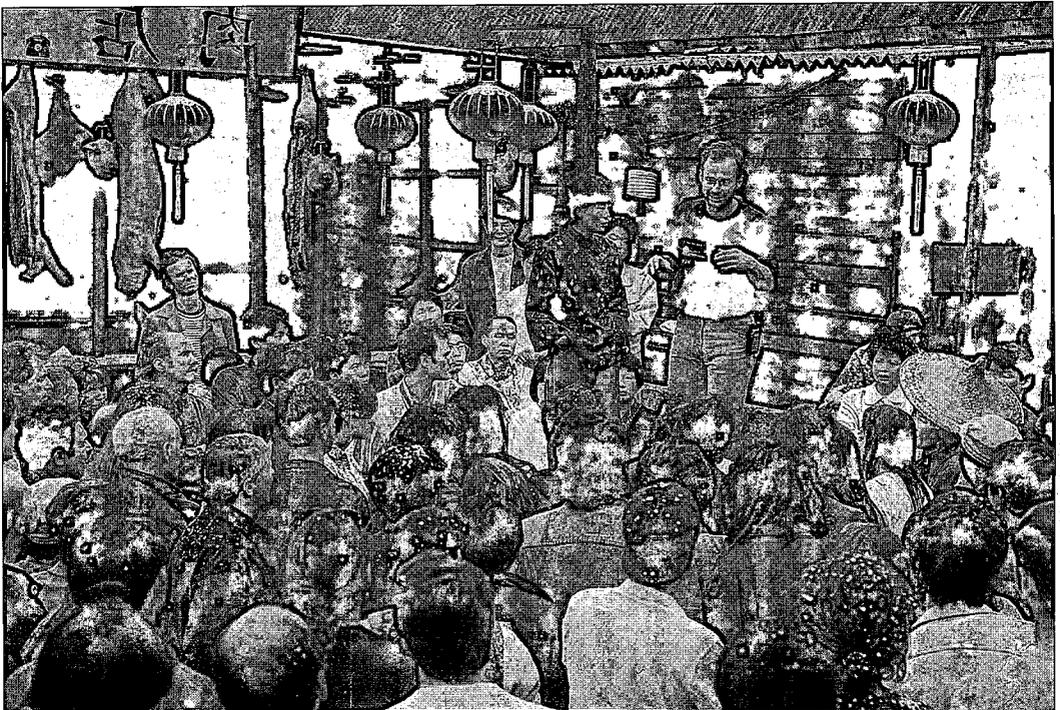
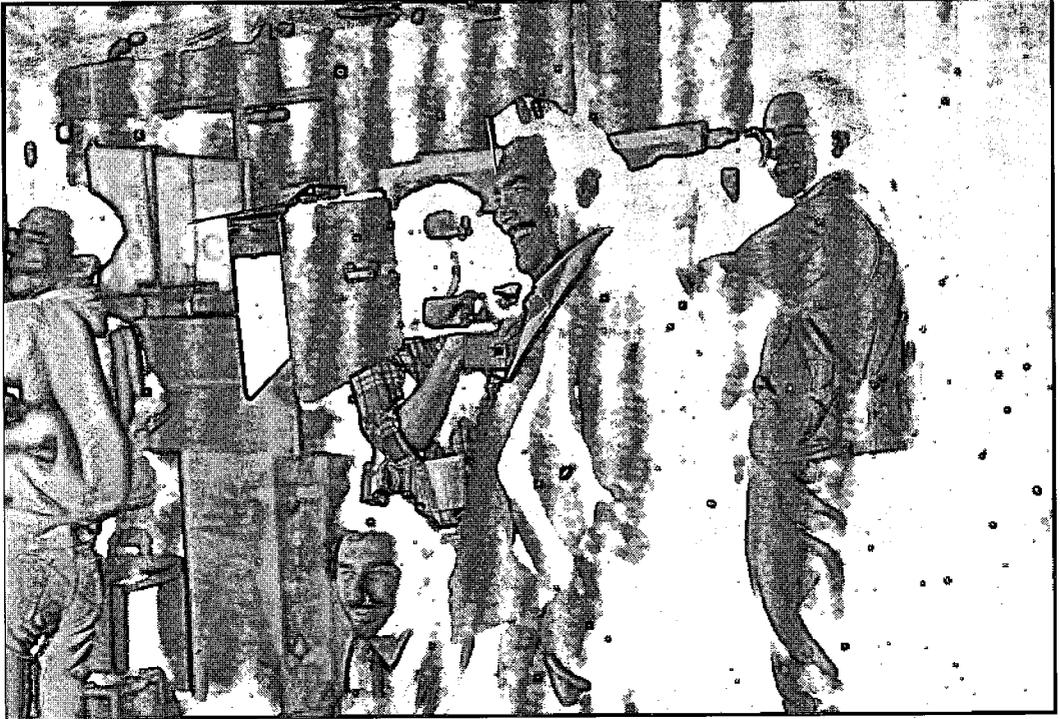
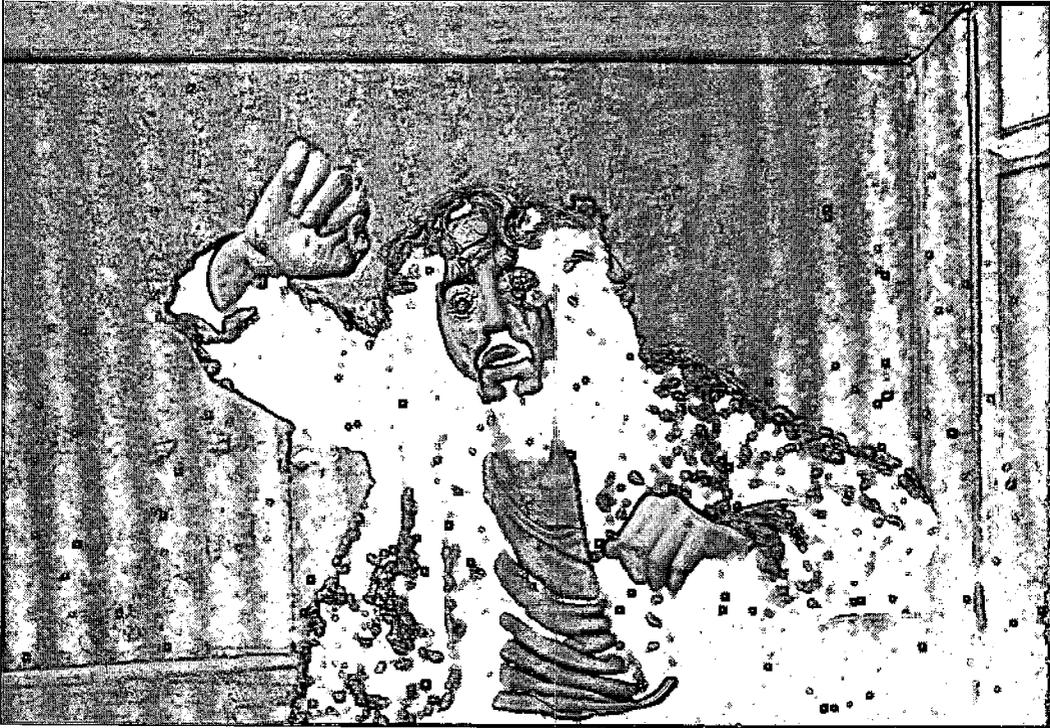
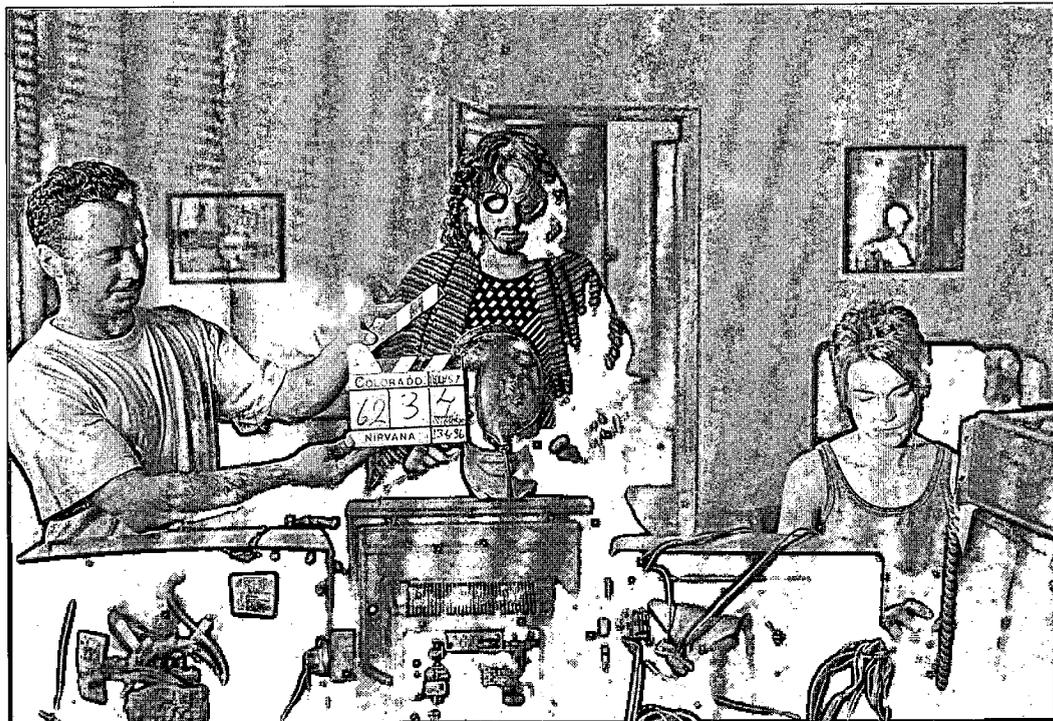
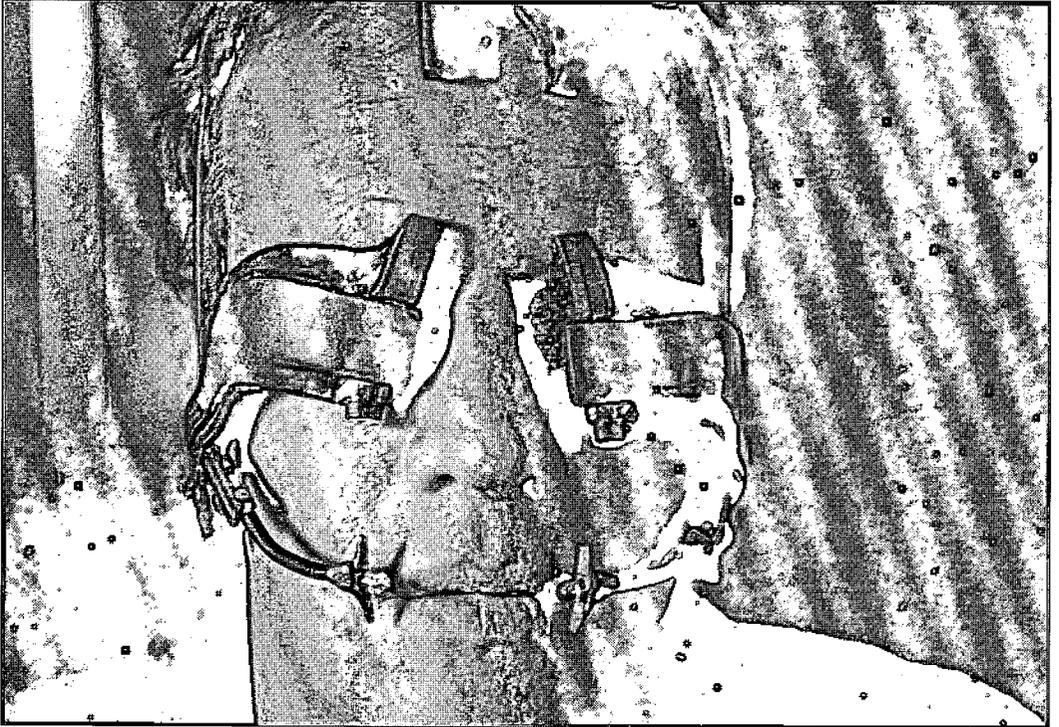
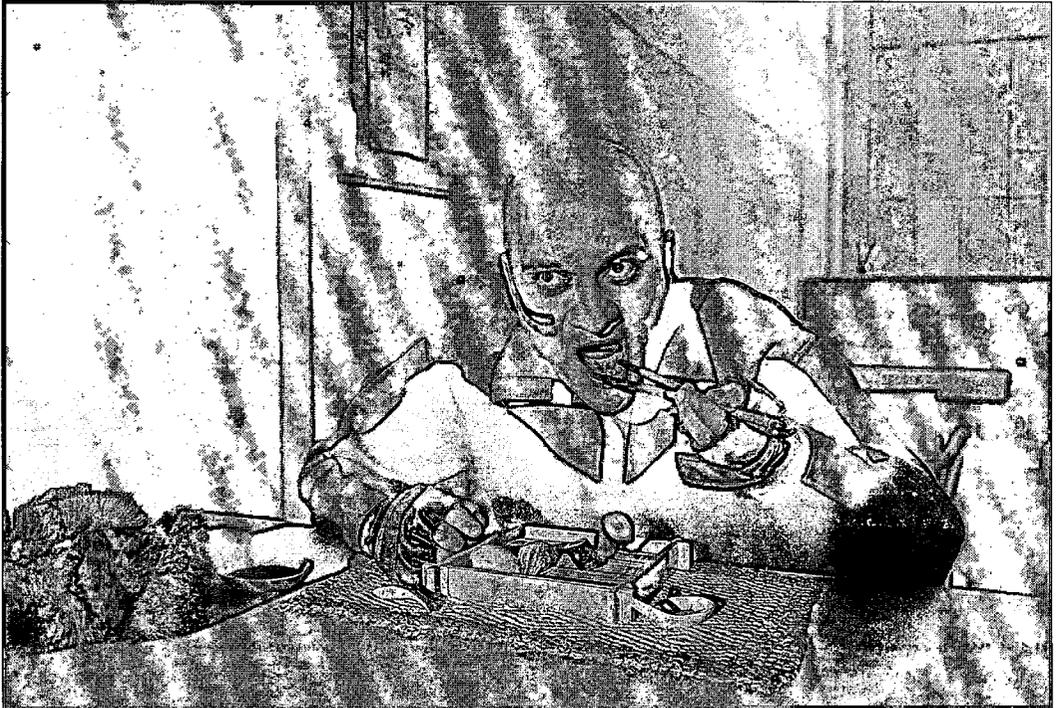
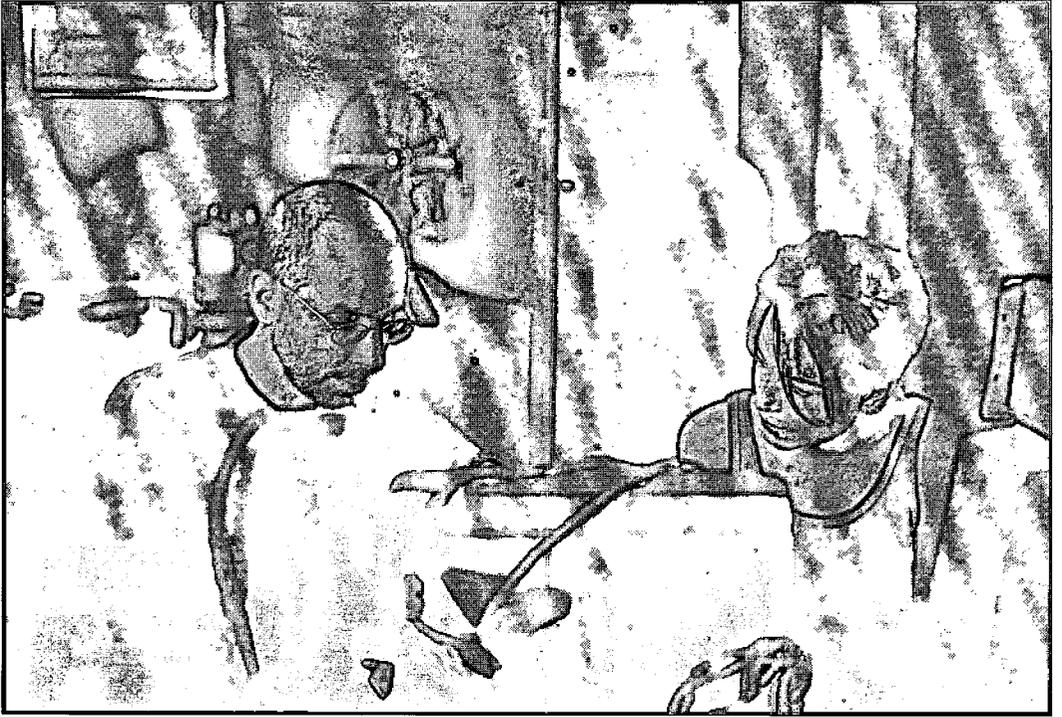
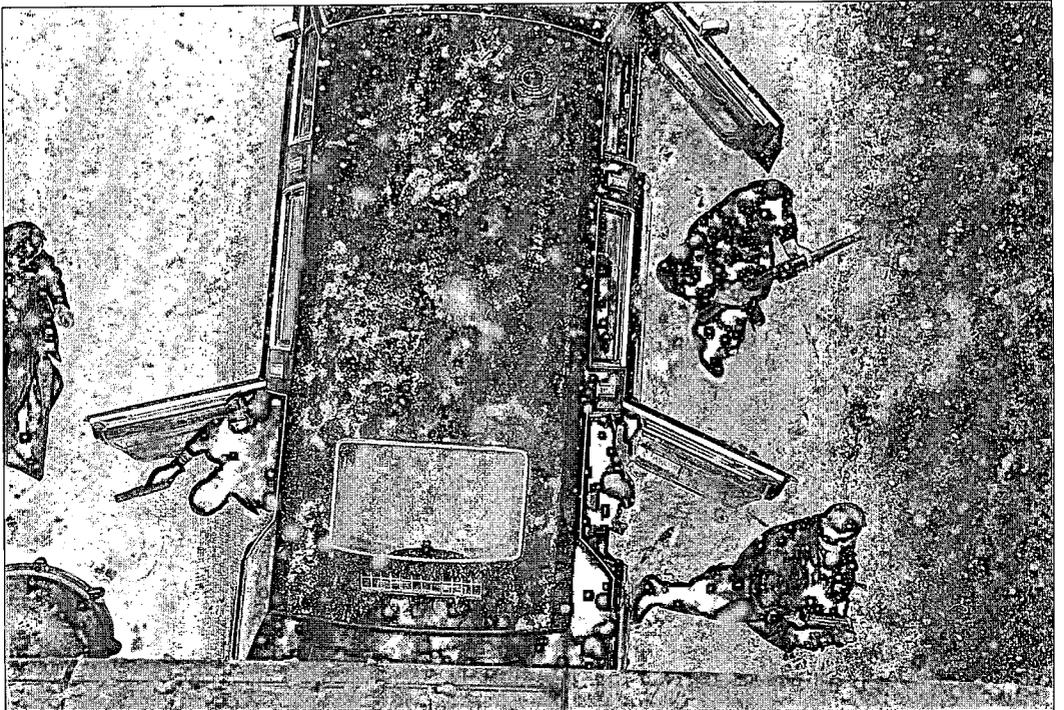
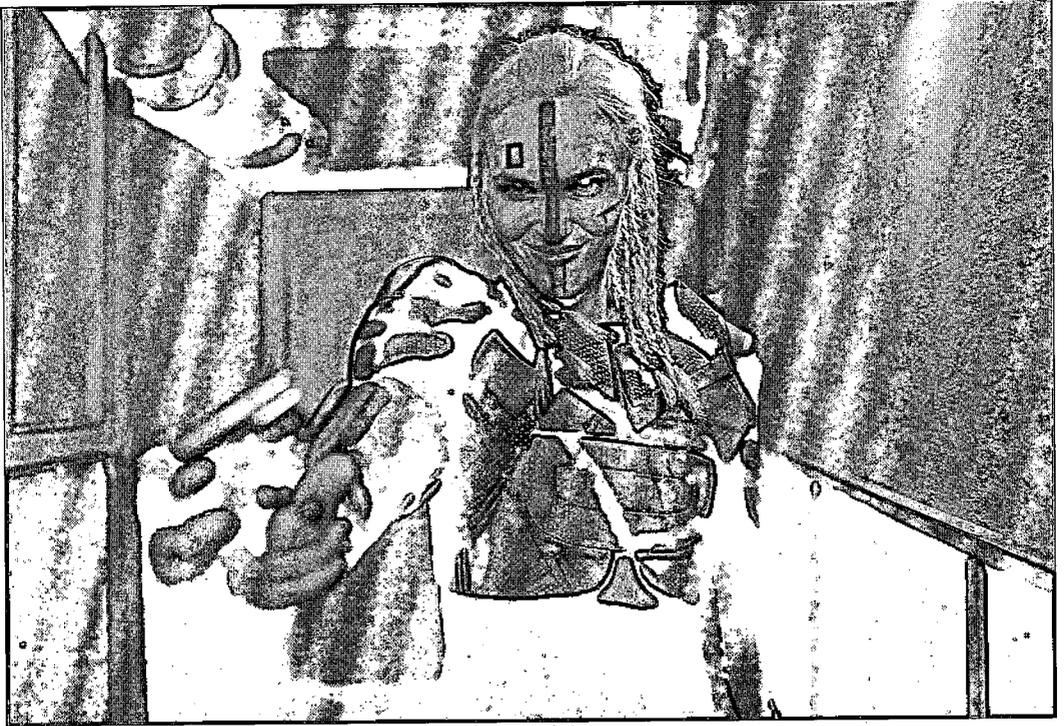
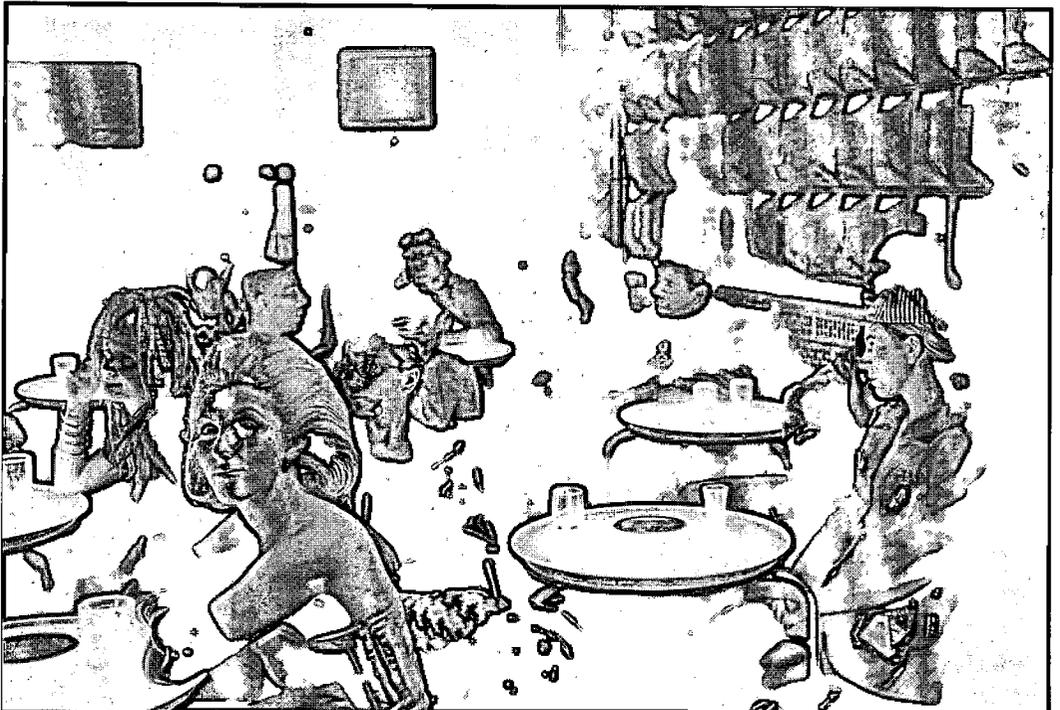
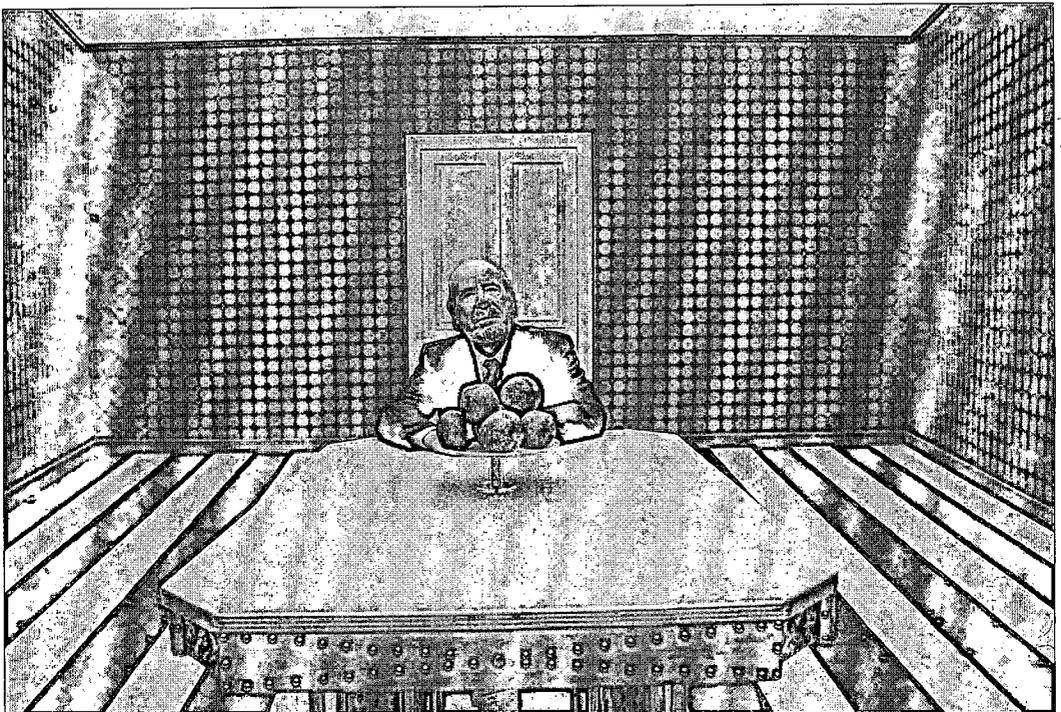
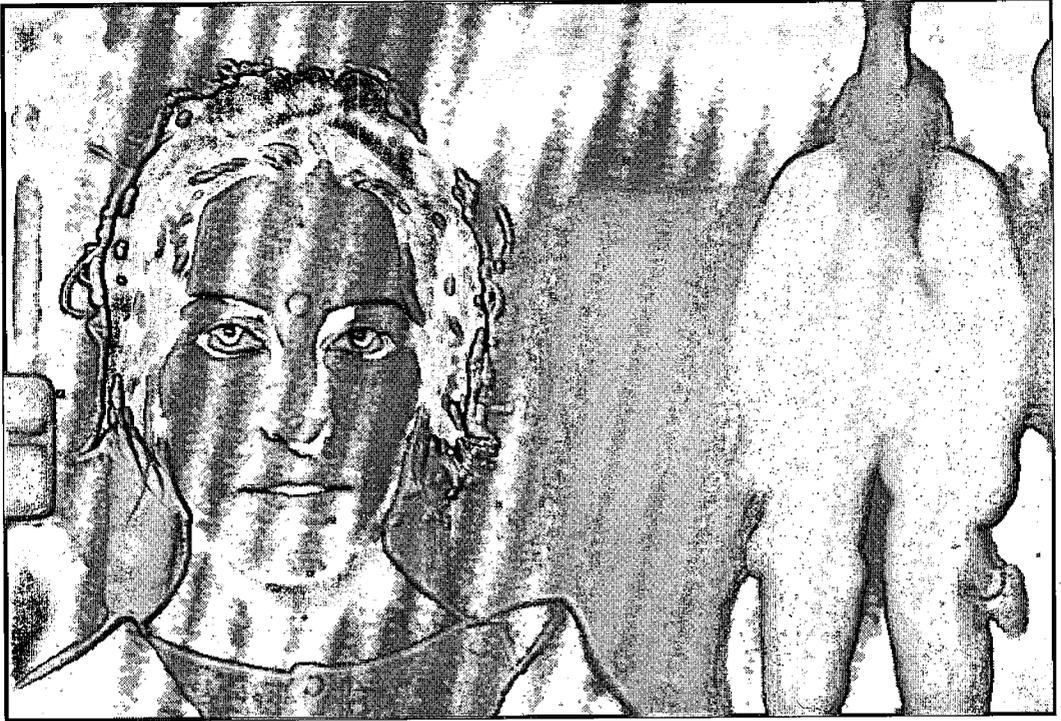
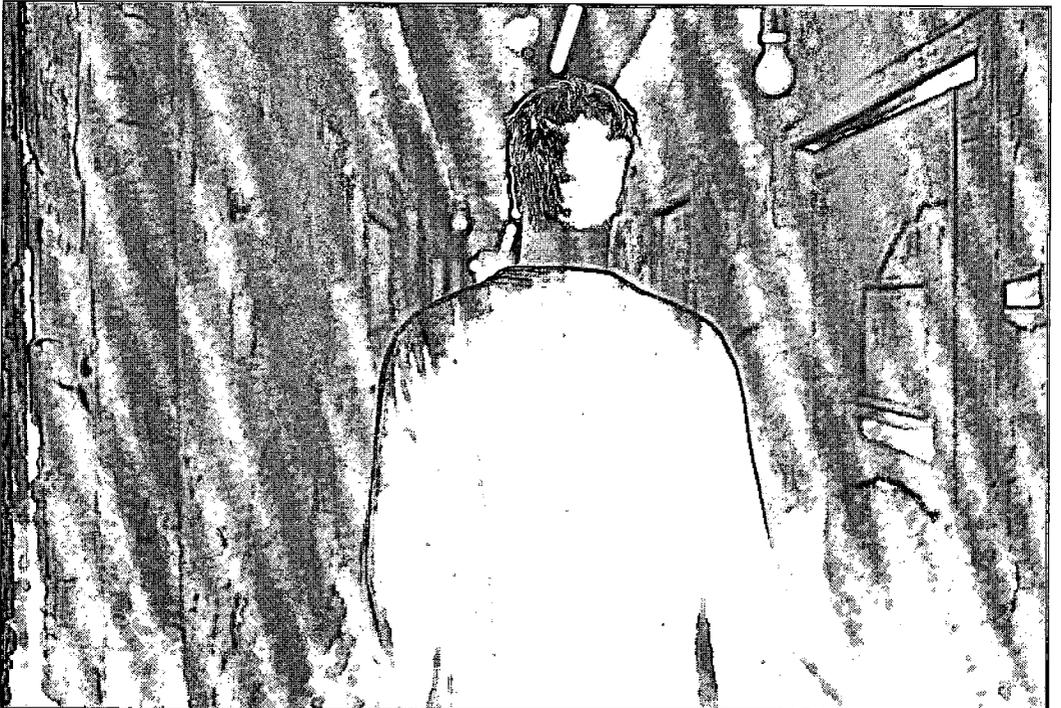
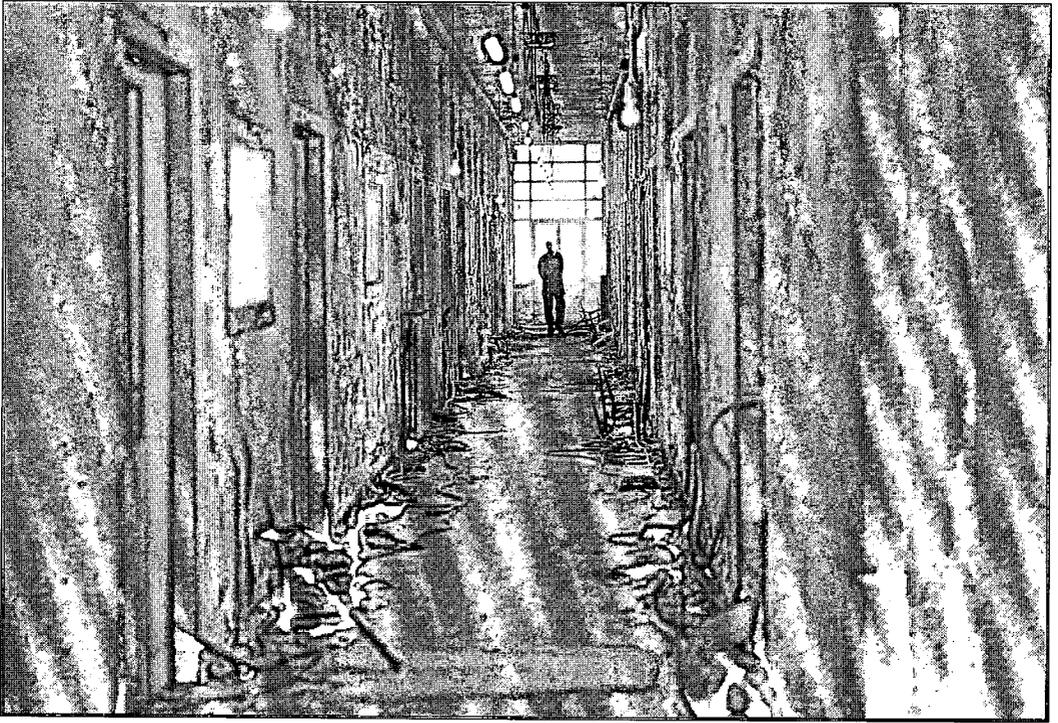
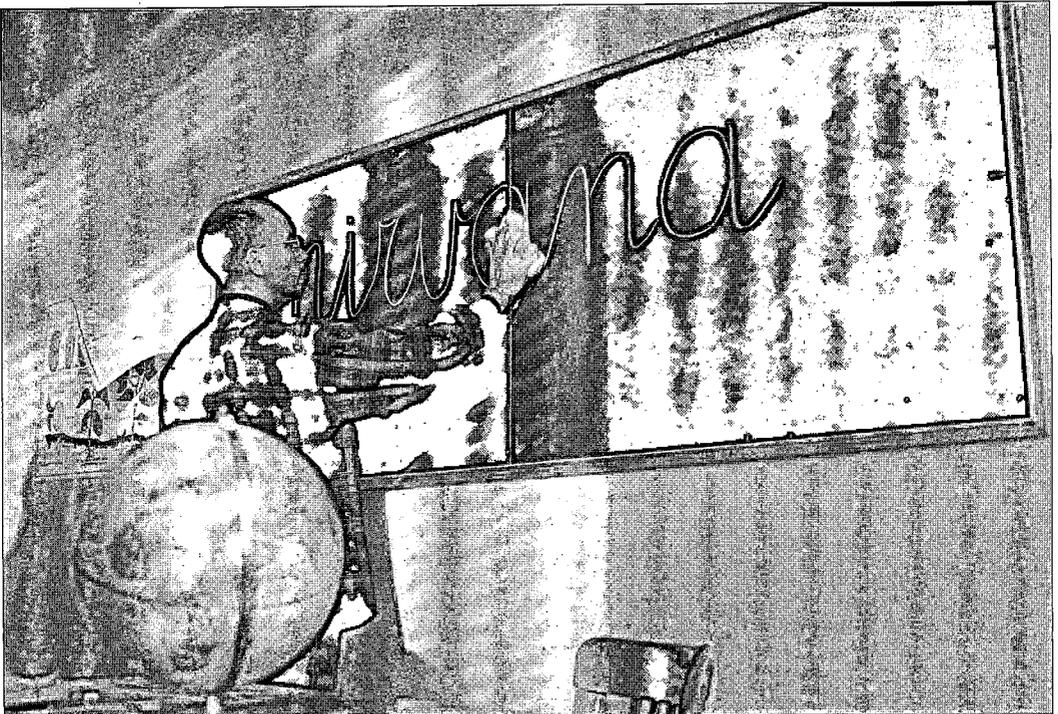
C'è una costante di stile o di mestiere che sente immutata dai suoi lavori d'esordio via via fino a *Luna e l'altra*?

Probabilmente il ritmo. La cura particolare che ho sempre riservato al ritmo del racconto, forse anche memore del mio apprendistato nella bottega di Bruno Bozzetto e della lezione appresa lavorando sui cartoni animati. Tutti i miei film – da *Ratataplan* a *Luna e l'altra* – sono fatti più o meno di novecento inquadrature. Calcolando una durata standard di 90 minuti, significa più o meno dieci inquadrature al minuto. Cioè un'inquadratura ogni sei secondi. Ciò vuol dire che se faccio un piano sequenza di sei minuti, come in *Ho fatto splash*, ci sono poi scene con stacchi ogni due, tre secondi. In *Luna e l'altra*, ad esempio, tutte le scene con Ivano Marescotti e Luigi Burruano sono piani sequenza: anche in questo caso, le altre parti del film sono quindi molto più ritmate e serrate. Come dire: ho cercato il ritmo di un film di fantascienza americano, ma facendo un film realista italiano. Bisogna sempre ricordare che un film italiano medio è fatto in genere da trecentocinquanta inquadrature. I miei ne hanno il triplo. Il che significa che ogni volta che termino un film è come se ne avessi fatti tre al costo e nei tempi di uno. Perché il film lo devi comunque girare in nove settimane, come gli altri, anche se fai molte inquadrature in più. Novecento inquadrature in nove settimane di cinque giorni lavorativi significa più o meno venti inquadrature al giorno. Non sto dando i numeri: sto soltanto cercando di spiegare quello che – fin dai tempi di *Ratataplan* – ritengo uno dei "segreti" del mio cinema. E, forse, del mio stile.

b&n

sopral-luoghi

Fabrizio Marchesi

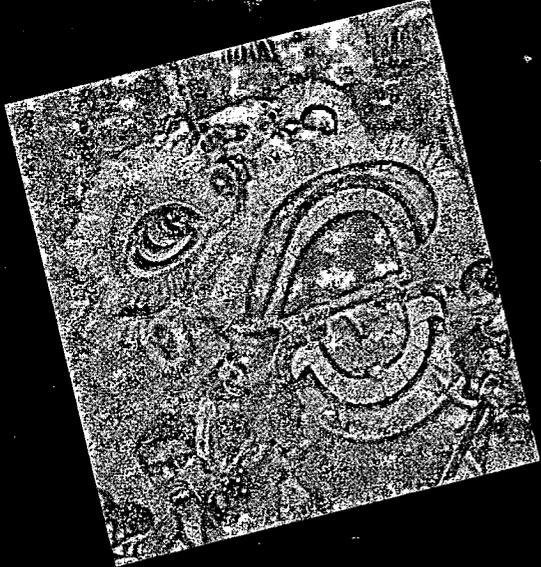
Sul set di Nirvana

218

222

225

233

235

236

Centro Sperimentale di Cinematografia

L. 24.000
(IVA assolta dall'editore)